JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

ELFTER BAND

BERLIN 1890
G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

Herausgeber: W. BODE, R. DOHME, M. JORDAN, F. LIPPMANN, J. MEYER.

REDAKTEUR: R. DOHME.

INHALT.

STUDIEN UND FORSCHUNGEN

Elfter Jahrgang No. 1. 1. Januar 1890

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG.

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. JULI — 30. SEPTEMBER 1889

A. GEMÄLDE-GALERIE

Die Gemälde-Galerie erhielt eine interessante Bereicherung durch ein Geschenk des Herrn Wernher in London.

Dieselbe besteht in zwei grofsen Rundbildern, welche in der Sammlung des Fürsten Demidoff als Werke des Roger van der Weyden galten. Sie stellen dar: die Hochzeit des Joseph und Joseph von seinen Brüdern verkauft. Von Interesse sind sie für unsere Sammlung besonders dadurch, dass dieselbe bereits zwei Bilder derselben Folge besitzt, die 1863 aus der Sammlung Abel in Stuttgart erworben wurden. (No. 539 A und B.) Hier galt als der Künstler Dirk Bouts; doch haben die Bilder einen jüngeren Charakter und nähern sich mehr dem Gerard David.

I. V.:
BODE

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Erwerbungen wurden in diesem Quartal nicht gemacht.

Der Druck des illustrierten Katalogs ist bis zu No. 960, der pergamenischen Inschriften der Königszeit (Altertümer von Pergamon Band VIII, 1) bis zum 19. Bogen gefördert worden.

KEKULÉ

II. ABTEILUNG DER MITTELALTERLICHEN UND RENAISSANCE-SKULPTUREN

Auch in diesem Vierteljahr hat die Abteilung wieder sehr beachtenswerte Bereicherungen durch Geschenke erhalten.

Herr Alfred Beit in London hat die Büste einer Nonne zum Geschenk gemacht. Sie ist in Thon modelliert und in Wasserfarbe bemalt; die feine alte Bemalung ist noch fast tadellos erhalten. Nach der Tracht, Auffassung und Charakter der Arbeit ist die Büste das Werk eines der besten florentiner Bildhauer der zweiten Hälfte des XV Jahrhunderts. Die Entscheidung darüber, ob sie von Desiderio oder A. Rossellino herrührt, oder ob sie eine frühe Arbeit des Ben. da Majano ist, wird dadurch sehr erschwert, dass die Dargestellte (wie auch das Loch am Hinterkopf zur Anbringung des Heiligenscheins beweist) als Heilige aufgefasst und deshalb strenger stilisiert erscheint, als sonst die Bildnisse der Zeit. Die Aufgabe, die Büste einer Heiligen zu schaffen und zugleich darin das Porträt der Auftraggeberin treu wiederzugeben, hat der Künstler mit einer Meisterschaft gelöst, die keinen Zweifel lässt, dass wir ihn unter den berühmtesten Bildhauern des Quattrocento zu suchen haben.

Noch ein zweites interessantes Werk dieser Zeit und Schule verdanken wir demselben Schenker, ein unbemaltes Thonrelief mit einer

Zwei bemalte Holzfiguren der Totengenien Hapy und Duamutf; gut erhaltene Farben.

Bronzenes Räuchergefäfs in der altherkömmlichen Form (Stil mit Sperberkopf und Hand), mit einer demotischen Weihinschrift an die Göttin Isis.

Terrakottafigur eines gesattelten Esels.

Bruchstücke griechischer, koptischer und arabischer Papyrusurkunden aus dem Faijum. (Geschenk des Herrn Z. Piérides.)

Etwa 1200 demotische, griechische und koptische Ostraka. Unter den griechischen finden sich neben Steuerquittungen und Rechnungen aus ptolemäischer, römischer und byzantinischer Zeit auch zwei literarische Stücke: ein bisher unbekanntes Epigramm auf die Geburt des Homer (ptolem. Zeit) und 9 Verse aus Euripides' Hippolytos.

AUS VERSCHIEDENEN ZEITEN

Opfertafel aus gebranntem Thon; roh.

35 hölzerne Datteln, die dem Toten an Stelle frischer ins Grab mitgegeben waren.

Kalksteinnapf in Form einer geschlachteten Gans.

Eine Doppelflöte aus Rohr.

Ein Gewicht aus Kalkstein, der Inschrift zufolge »15 Kupfer«.

Eine Fischmumie mit kassettenförmiger Einwickelung.

5 Katzen- und 7 Krokodilmumien, erstere aus Benihassan, letztere aus Theben. (Geschenk des Herrn Dr. Reiss in Berlin.)

Aufser den schon erwähnten Geschenken der Herren Reiss und Piérides ist die Abteilung noch den Herren Brugsch-Bey in Kairo und Professor Euting in Strafsburg für Überlassung von Photographien und Abklatschen verpflichet.

Am 30. Juli wurden die Sammlungsräume der vorderasiatischen Altertümer dem Publikum eröffnet und zu gleicher Zeit das »Verzeichnis vorderasiatischer Altertümer und Gipsabgüsse« herausgegeben.

ERMAN

G. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

ASIEN.

Die Gnade Seiner Majestät des Königs, welcher aus dem Allerhöchsten Dispositionsfonds die erforderlichen Summen dem Museum huldvollst überwies, ermöglichte den Ankauf der grofsartigen Sammlung lamaistischer Kultusgegenstände: Bronzen, Bilder, Tempelgerät und chinesischer Porzellane aus dem Besitz des Professors der russischen Sprache zu Peking, Herrn PANDER. Diese in ihrer Art einzige Sammlung ist das Resultat langjähriger Bemühungen, welche durch besonders günstige persönliche Verbindungen unterstützt worden sind; sie ist nicht nur für die Geschichte des Buddhismus in Hochasien von entscheidender Bedeutung, sondern sie gewährt auch wichtige Aufklärung in technischer und kunstgewerblicher Beziehung; ein gutes Stück Religions- und Kulturgeschichte, zum Teil auch der politischen Geschichte, wird auf Grund der reichen Materialien, welche die Sammlung über die Entwickelung der Hierarchie des Lamaismus, den Kultus, die Mythologie, die heilige Iconographie u. s. w. bietet, überhaupt erst in Angriff genommen werden können.

Geschenkt:

Japanische Bronzen: Festungsmodelle, eine Druckplatte mit Abbildung der Göttin Benten und ihrer Begleiter, aus Japan, chinesische Abbildungen von Hellebarden, welche bei Festzügen getragen werden — durch den Gesandten des Deutschen Reichs in Peking, Herrn von Brandt, Excellenz.

Kostüme eines Bghai-Karên-Mannes und einer Paku-Karên-Frau, zur Bekleidung der bereits durch denselben Geber dem Museum übergebenen Gipsabgüsse von indischen Volkstypen — durch den Herrn Generalkonsul William Schönlank.

Modell eines Kampong der Batak (Sumâtra) — durch Herrn Georg Meissner, im Anschluss an eine grofse früher gespendete Sammlung.

Ein indischer Schlangenkorb — durch Herrn Tiermaler Mützel.

AFRIKA.

Gekauft:

Ausrüstung der Bu-Ssadìa (Negertänzer, Bornu); Ethnographisches der Tuâreg — von Herrn Premier-Lieutenant a. D. Max Quedenfeldt.

Geschenkt:

Ethnographisches der Banyaeer (Bakalaka) — durch Herrn Sanitätsrat Dr. M. Bartels.

Ein Scepter aus Holz, West-Afrika; ein Fetisch aus dem Gebiete des Mossamba-Gebirges — durch Herrn Referendar Winckler.

Ein Bootmodell von der Liberiaküste, — durch Herrn Gymnasial-Direktor W. Schwartz

AUSTRALIEN.

Geschenkt:

Zwei Steinbeile aus Neu-Seeland und ein Stück Kauri-Kopal — durch Herrn Otto Fiedler.

Ethnologisches aus Neu-Seeland — durch Dr. von Luschan erworben.

AMERIKA.

Gekauft:

Altertümer aus Honduras, von Herrn Staudinger.

Geschenkt:

Altertümer aus dem Gebiete der Tarasca, Michoacan — durch Herrn Leon und den Kaiserlich deutschen Konsul in Morelia, Herrn Gravenhorst.

Ein peruanisches Thongefäfs, — durch Herrn Dr. Macedo.

Ein hölzernes Grabdenkmal eines araucanischen Kaziken aus der Provinz Cantin — durch den Kaiserlich deutschen Konsul in Concepcion, Herrn Schumacher.

Ein modernes brasilianisches Thongefäfs, durch den Reisenden Andrian Jacobsen.

Ethnographisches aus Paramaribo, Holländisch-Guyana — durch Vermittlung des Herrn Geheimrat Virchow von der Anthropologischen Gesellschaft zu Berlin.

Photographien von Bilderschriften aus aztekischen Codices im Besitz des Herrn Philipp J. Becker, Darmstadt — durch denselben.

I. V.:
GRÜNWEDEL.

II. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

PROVINZ BRANDENBURG.

Geschenke:

Herr Bauunternehmer Heinke in Perleberg: Thonscherben von Reetz, Kreis West-Priegnitz.

Herr Fischermeister Mechelke, hier: zwei Feuersteinbeile von Freienwalde a. O.

Herr Translator Finn, hier: einen Mahlstein und Feuersteinmesser von Lindow.

Fräulein Agnes Hilbrecht, hier, und Fräulein von Witzleben in Brahmow bei Burg im Spreewalde: grofse Sammlung von Thongefäfsen aus verschiedenen Gräberfeldern der Lausitz.

Herr Gutsbesitzer Voigt, Guscht: ein Bronzemesser, Schleifstein, Feuersteinmesser, Thonscherben und Knochen, Fundstücke aus einer alten Ansiedelungsstätte bei Guschter-Holländer a. d. Netze. Aufserdem gemeinschaftlich mit Herrn Gutsbesitzer Fröhlich daselbst eine grofse Reihe zum Teil sehr interessanter Thongefäfse aus dem auf dem Gute des Herrn Fröhlich befindlichen Gräberfelde.

Herr Lieutenant F. Bartels, Rathenow: eine Urne von Stölln, Kreis West-Havelland.

Herr Lehrer Wilken, Grüneberg i. M.: ein Steinbeil, eine Urne, ein Beigefäfs, Bronze-Beigaben und Thonscherben.

Herr Meier C. Stärke, Grüneberger Bruch: ein Beil aus Diorit, Messer und Bruchstücke von Beilen aus Feuerstein, Funde aus einer alten Ansiedelungsstätte.

Herr Landgerichtsrat Bardt, Frankfurt a. Oder: fünf frühmittelalterliche Thongefäfse von Reichenwalde, Kreis West-Sternberg.

Die Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte: Thongefäfse aus der Lausitz.

Herr Wickbold, Seddin: das Bruchstück eines grofsen Torques von Bronze aus Seddin, Kreis West-Priegnitz.

Herr Joachim Lewerenz, Seddin: eine eiserne Schmucknadel der La Tène-Zeit von Seddin.

Herr Guts- und Brauereibesitzer Zotzmann, Schollene: Thongefäfse aus dem Gräberfelde von Parey, Kreis West-Havelland.

Herr Gutsbesitzer August Kelch in Linum: eine Lanzenspitze von Bronze und eine von Feuerstein, im dortigen Torfmoor gefunden.

Ankäufe:

Ein Bronzeschwert von Horst, Kreis West-Priegnitz, durch gütige Vermittelung des Herrn Gans Edler Baron zu Puttlitz auf Wolfshagen, Kreis West-Priegnitz.

Ein Beil und eine Lanzenspitze von Feuerstein, sowie ein Messer von Bronze aus Brunne, Kreis Ost-Havelland.

Ein Klopfstein von Burg im Spreewalde.

Eine sehr grofse Nadel von Bronze von Christianstadt, Kreis Sorau.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung:

Slavische Funde, Knochen- und Steingeräte, sowie Thonscherben von Grüneberg, Kreis Ruppin.

Fibeln und Nadeln von Silber und Bronze aus einem Gräberfelde der römischen Kaiserzeit auf einem Felde des Herrn Rittergutsbesitzer Müller in Klein-Leppin, West-Priegnitz.

Thongefäfse mit Eisen- und Bronze-Beigaben aus dem Gräberfelde bei Seddin, Kreis West-Priegnitz.

PROVINZ SACHSEN.

Geschenke:

Herr Apotheker Prochno in Gardelegen: einen grofser Steinhammer und einen Schaber von Knochen aus Förderstedt, Kreis Gardelegen.

Die Herren Ziegeleibesitzer Condula und Hübner: zwei sehr schöne Gefäfse aus der Steinzeit von Molkenberg, Kreis Jerichow II.

Herr Ortsvorsteher Osterburg in Ferchels bei Schollene: eine grofse Urne aus dem dortigen Gräberfelde.

Ankäufe:

Zwei Urnen von Leetze bei Beetzendorf, Altmark.

Funde verschiedener Art aus dem Gräberfelde von Rössen bei Merseburg.

Ausgrabungen:

Urnen bei Ferchels, Stendal und Borstel.

PROVINZ POMMERN.

Ankauf:

Ein Steinhammer von Brietzig und ein Steinhammer von Lettnin im Weitzacker.

PROVINZ OST-PREUSSEN.

Geschenk:

Herr Dr. O. Tischler, Königsberg: Steingeräte, Bronzen und Thonscherben aus verschiedenen Lokalitäten.

Ankauf:

Ein Steinbeil von Kinten, Kreis Heidekrug.

PROVINZ POSEN.

Geschenke:

Fräulein Agnes Hilbrecht, hier: Thongefäfse aus der Gegend von Obornik.

Herr Rittergutsbesitzer Senftleben in Schrimm: Thongefäfse und slavische Scherben von Zaborowo, Kreis Schrimm.

Herr Landrat Burchardt in Schrimm: Thongefäfse aus dem Gräberfelde Krzyzanowo, Kreis Schrimm.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung:

Urnen und Beigefäfse vom Gräberfeld von Zaborowo.

PROVINZ SCHLESIEN.

Geschenk:

Die Berliner anthropologische Gesellschaft: Thongefäfse aus verschiedenen Lokalitäten.

Ausgrabung auf Veranlassung Seiner Excellenz des Herrn Ministers der geistlichen etc. Angelegenheiten von Gofsler durch Herrn Baurat Möbius in Grofs-Strelitz:

Thongefäfse mit einer grofsen Menge sehr interessanter Beigaben von Bronze und Eisen aus den Gräberfeldern von Adamowitz und Ellguth.

Ankauf:

Ein silberner Armring von Goldberg.

SCHLESWIG-HOLSTEIN.

Geschenk:

Herr Dr. Olshausen: slavische Thonscherben von Burg auf Fehmarn.

Ankauf:

Grosser Hacksilberfund von Ernsthausen, Kreis Oldenburg.

PROVINZ HANNOVER.

Ankauf:

Drei Urnen mit Bronze-Beigaben von Tarmstedt bei Wilstedt.

Ein Pferdegebiss von Eisen und Bronze aus römischer Zeit, gefunden bei Lauenförde, Kreis Hildesheim.

RHEINPROVINZ.

Ankauf:

Eine Anzahl römischer Fundstücke, Thongefäfse, eiserne Waffen, Bronzefibeln etc. aus verschiedenen Lokalitäten in der Gegend von Coblenz.

HESSEN-NASSAU.

Ankauf:

Eine Sammlung fränkischer Grabfunde von Schierstein bei Erbach.

MECKLENBURG-STRELITZ.

Geschenk:

Herr Dr. Olshausen: slavische Scherben von Feldberg.

OLDENBURG.

Geschenk:

Herr Dr. Olshausen: Feuersteinsplitter von Niendorf.

KÖNIGREICH SACHSEN.

Geschenk:

Herr Kaufmann Holzberger in Kötschenbroda: ein daselbst gefundenes Steinbeil.

GROSSHERZOGTUM SACHSEN-WEIMAR.

Ankäufe:

Zwei Sammlungen von Steingeräten aus der Gegend von Weimar und Apolda.

KÖNIGREICH BAYERN.

Ankauf:

Gipsabgüsse der im Museum zu Regensburg befindlichen Statuen zweier altbayerischer Herzöge.

GROSSHERZOGTUM BADEN.

Ankauf:

Pfahlbautenfunde der Steinzeit aus der Station von Bodman am Bodensee.

FRANKREICH.

Geschenk:

Herr Geheimrat Professor Dr. Virchow: Knochen- und Steingeräte aus der berühmten Höhle von Mentone bei Nizza.

OESTERREICH-UNGARN.

Geschenk:

Herr Dr. Czermak, Czaslau: grofse Sammlung von Knochen- und Steingeräten und besonders von Thonscherben aus verschiedenen Kulturperioden und Lokalitäten bei Czaslau.

Herr Konservator Krause, hier: Thonscherben, Mosaikstücke und Glasstücke von Aquincum bei Budapest.

Herr Graf Apponyi auf Lengyel: Thonscherben aus dem Gräberfelde von Lengyel.

SCHWEIZ.

Von der Berliner anthropologischen Gesellschaft wurden Thongefäfse aus dem Pfahlbau bei Corcelettes am Neuchateller See überwiesen.

RUSSLAND.

Geschenk:

Herr Kirchspiel-Kirchenvorsteher Pander auf Römershof bei Ascheraden: eine Reihe von Funden, Bronze-Ringe, Glasperlen etc. aus dem berühmten altlivischen Gräberfelde von Ascheraden.

VOSS

H. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

ERWERBUNGEN

BRONZELAMPE auf hohem Fufs. Italien, XVI Jahrh.

ZWEI PILASTER, Sandstein. Arbeiten des Desiderio da Settignano. Florenz, XV Jahrh.

KRUZIFIX, Bronze mit Grubenschmelz. Deutschland, XI Jahrh.

GLASGEMÄLDE, Kreuztragung. Grofse figurenreiche Komposition nach einem niederrheinischen Meister. XVI Jahrhundert. — Stammt aus der Sammlung Zwierlein.

STUHL mit durchbrochener Lehne in gedrehter Arbeit und Schnitzerei. Niederlande, XVII Jahrh.

GALVANISCHE NACHBILDUNG der Bergkanne in Goslar. Das Original von 1477. Nachbildung zumeist in freier Handarbeit vom Hofgoldschmied Vollgold in Berlin.

GESCHENKE

Von Sr. Excellenz dem Minister der geistlichen etc. Angelegenheiten Herrn DR. VON GOSSLER überwiesen. Sammlung von mittelalterlichen Stoffresten aus der St. Marienkirche in Danzig.

Se. Excellenz der Kaiserlich deutsche Gesandte in China, Herr VON BRANDT. Sammlung chinesischer, gestickter Seidengewänder. Zwei Kronleuchter aus Zinn. China, modern.

Herr KARL PAASCH, Hongkong. (Durch Se. Exzellenz Herrn von Brandt.) Musterbuch für chinesische Stickerei.

Herr Regierungsbauführer KARL JESSEN.. Ölgemälde, Gruppe von Gefäfsen. Niederlande, XVII Jahrh.

Herr LOUIS RAVENÉ, Berlin. Blumenzweig aus Schmiedeeisen. Arbeit von Armbrüster in Frankfurt a. M.

RHEINISCHE GLASHÜTTEN-AKTIEN-GESELLSCHAFT. Köln-Ehrenfeldt. Zwei Rubingläser.

ARBEITEN NEUER INDUSTRIE

Auf Befehl Ihrer Majestät der Kaiserin und Königin FRIEDRICH wurde ausgestellt: Brautschleppe für Ihre Königliche Hoheit die Prinzessin Sophie, angefertigt nach einem Vorbilde in der Sammlung des Museums durch die Kunststickerin Fräulein Seliger.

Goldschmied BRUNCKHORST in Buxtehude. Arbeiten in Silberfiligran.

LESSING

II. NATIONAL-GALERIE

HANDZEICHNUNGEN

W. SCHUCH, »Der Tod als Feldherr«, Kohle.

HEINRICH KRIGAR, Farbenskizze zu seinem Gemälde »Ritter und Knappe«, Wasserfarben.

DERSELBE, »Selbstbildnis«, Blei.

Gesamtaufwand 650 Mark.

Von Sr. Excellenz dem Herrn Kultusminister wurden der Königlichen Sammlung die Farbenskizzen zu den von Professor Knorr in dem Treppenhause des Oberpräsidial- und Regierungsgebäudes in Königsberg i. Pr. ausgeführten sechs Gemälden:

1. Viehzucht,
2. Pferdezucht,
3. Landwirtschaft,
4. Jagd,
5. Bernstein,
6. Fischerei,

zur Aufbewahrung überwiesen.

JORDAN

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

ÜBERSICHT

ÜBER DIE VERWENDUNG DES STAATS-FONDS FÜR KUNSTZWECKE

In dem amtlichen Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen No. 1 zum sechsten Jahrgang vom 1. Januar 1885 ist die Verwendung des staatlichen Fonds für Kunstzwecke bis Ende März 1884 nachgewiesen worden.

Im Anschluss an diesen Bericht folgt hiernach eine weitere Übersicht über die Aufwendungen aus dem bezeichneten Fonds bis Ende März 1889.

NACHWEISUNG

der aus dem Fonds zu Ankäufen für die National-Galerie, zur Förderung der monumentalen Malerei und Plastik sowie des Kupferstichs — Kap. 122 Tit. 33 des Staatshaushaltsetats — aufgewendeten Beträge für 1863 bis Ende März 1889.

Rechnungsjahr	Etats-betrag	Davon sind aufgewendet:									
		zu Ankäufen für die National-Galerie		zur Förderung der monumentalen Malerei und Plastik		zur Förderung des Kupferstichs, Holzschnittes u. s. w.		zu Tagegeldern, Reisekosten, Porto, Fracht u. s. w.		Summe der Ausgabe	
	Mark	Mark	Pf.	Mark	Pf.	Mark	Pf.	Mark	Pf.	Mark	Pf.
1863	75 000	—	—	—	—	—	—	491	—	491	—
1864	75 000	62 100	—	113	—	3 000	—	819	25	66 032	25
1865	75 000	29 190	—	10 416	—	—	—	2 132	26	41 738	26
1866	75 000	40 888	35	23 356	88	5 250	—	960	—	70 455	23
1867	75 000	33 086	60	31 944	36	2 400	—	1 043	95	68 474	91
1868	75 000	99 268	60	16 641	71	2 400	—	1 997	93	120 308	24
1869	75 000	57 827	50	21 573	90	3 000	—	960	—	83 361	40
1870	75 000	86 447	18	31 570	50	8 250	—	4 704	31	130 971	99
1871	75 000	—	—	17 842	76	1 500	—	—	—	19 342	76
1872	150 000	113 714	99	2 453	62	7 608	—	960	—	124 736	61
1873	150 000	131 041	67	25 800	—	1 350	—	960	—	159 151	67
1874	300 000	68 525	—	29 550	—	3 300	—	1 710	—	103 085	—
1875	300 000	310 523	85	40 557	02	1 950	—	1 838	81	354 869	68
1876	300 000	227 637	41	55 429	40	4 500	—	2 140	—	289 706	81
1. Vierteljahr 1877	75 000	27 390	24	9 724	—	1 500	—	—	—	38 614	24
1. April 1877/78	300 000	216 219	70	137 973	28	2 100	—	2 301	40	358 594	38
1. » 1878/79	300 000	202 747	—	81 968	32	19 500	—	2 655	77	306 871	09
1. » 1879/80	300 000	151 949	35	144 665	89	23 540	—	1 670	—	321 825	24
1. » 1880/81	300 000	134 672	25	178 963	68	13 500	—	3 200	70	330 336	63
1. » 1881/82	300 000	170 340	—	155 115	60	21 750	—	4 935	50	352 141	10
1. » 1882/83	300 000	76 160	—	229 968	30	5 638	—	5 245	55	317 011	85
1. » 1883/84	300 000	144 462	15	155 318	84	10 500	—	3 772	67	314 053	66
1. » 1884/85	300 000	91 164	35	133 509	88	21 250	—	5 807	88	251 732	11
1. » 1885/86	300 000	165 597	50	226 246	17	20 750	—	2 405	23	414 998	90
1. » 1886/87	300 000	138 342	60	136 023	40	15 732	—	2 337	38	292 435	38
1. » 1887/88	300 000	145 287	69	156 862	85	9 900	—	2 638	21	314 688	75
1. » 1888/89	300 000	92 560	35	176 691	13	11 700	—	2 582	53	283 534	01
Zusammen	5 550 000	3 017 144	33	2 230 280	49	221 868	—	60 270	33	5 529 563	15

NACH

der zur Förderung der monumentalen Malerei und Plastik aufgewendeten

Rechnungsjahr	Ost-preufsen Mark	Pf.	West-preufsen Mark	Pf.	Berlin Mark	Pf.	Branden-burg Mark	Pf.	Pommern Mark	Pf.	Posen Mark	Pf.
1863	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
1864	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
1865	7 950	—	766	—	—	—	—	—	—	—	—	—
1866	13 767	88	—	—	300	—	1 050	—	3 900	—	—	—
1867	16 096	71	8 100	—	—	—	792	65	705	—	1 000	—
1868	6 246	71	—	—	—	—	—	—	1 050	—	1 000	—
1869	13 876	50	600	—	—	—	—	—	55	40	1 042	—
1870	23 309	87	—	—	—	—	—	—	—	—	95	80
1871	10 024	76	618	—	—	—	—	—	—	—	—	—
1872	—	—	94	12	—	—	337	—	—	—	—	—
1873	—	—	—	—	25 500	—	—	—	300	—	—	—
1874	—	—	—	—	25 500	—	—	—	—	—	—	—
1875	2 550	—	—	—	24 000	—	—	—	—	—	—	—
1876	—	—	—	—	32 700	—	—	—	—	—	—	—
1. Vierteljahr 1877	—	—	—	—	1 000	—	—	—	—	—	—	—
1. April 1877/78	—	—	—	—	21 104	30	20 000	—	—	—	10 000	—
1. « 1878/79	1 900	—	—	—	5 300	—	21 519	50	—	—	—	—
1. » 1879/80	4 000	—	—	—	19 000	—	22 600	—	—	—	6 000	—
1. » 1880/81	4 000	—	—	—	24 776	97	15 100	—	—	—	6 000	—
1. » 1881/82	6 000	—	—	—	26 000	—	20 500	—	—	—	6 690	60
1. « 1882/83	34 300	—	—	—	65 000	—	17 250	—	—	—	9 037	60
1. » 1883/84	9 560	57	—	—	60 890	87	10 500	—	—	—	500	—
1. « 1884/85	9 660	—	—	—	73 849	88	—	—	—	—	500	—
1. » 1885/86	24 041	37	33	—	97 775	—	1 800	—	—	—	7 000	—
1. » 1886/87	13 067	—	6 000	—	67 310	—	2 046	40	—	—	10 100	—
1. » 1887/88	9 140	—	—	—	19 897	56	6 580	—	6 000	—	19 845	—
1. » 1888/89	32 600	—	—	—	22 700	—	841	33	1 181	—	21 951	25
Zusammen	242 091	37	16 211	12	612 604	58	140 916	88	13 191	40	100 762	25

WEISUNG

Beträge und deren Verteilung auf die Provinzen für 1863 bis Ende März 1889.

Schlesien		Sachsen		Schleswig-Holstein		Hannover		Westfalen		Hessen-Nassau		Rheinprovinz		Summe	
Mark	Pf.	Mark	Pf.	Mark	Pf.	Mark	Pf.	Mark	Pf.	Mark	Pf.	Mark	Pf.	Mark	Pf.
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	113	—	113	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1 700	—	10 416	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4 339	—	23 356	88
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	5 250	—	31 944	36
3 095	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	5 250	—	16 641	71
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	6 000	—	21 573	90
5 400	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2 764	83	31 570	50
—	—	—	—	7 200	—	—	—	—	—	—	—	—	—	17 842	76
—	—	492	50	1 530	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2 453	62
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	25 800	—
—	—	—	—	—	—	—	—	1 050	—	—	—	3 000	—	29 550	—
400	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4 500	—	9 107	02	40 557	02
3 129	82	—	—	—	—	799	18	—	—	—	—	18 800	40	55 429	40
—	—	4 500	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4 224	—	9 724	—
301	20	4 500	—	—	—	25 602	78	65	—	24 800	—	31 600	—	137 973	28
9 918	87	9 000	—	7 500	—	5 600	—	—	—	5 329	95	15 900	—	81 968	32
18 470	32	11 250	—	6 000	—	37 015	57	2 075	—	7 200	—	11 055	—	144 665	89
19 227	10	12 375	—	10 000	—	20 985	41	—	—	3 000	—	63 499	20	178 963	68
16 000	—	5 175	—	20 000	—	25 250	—	13 000	—	16 500	—	—	—	155 115	60
15 000	—	20 000	—	15 000	—	6 790	01	14 000	—	29 497	69	4 093	—	229 968	30
15 700	—	—	—	—	—	17 100	—	5 000	—	4 500	—	31 567	40	155 318	84
—	—	23 800	—	—	—	21 700	—	—	—	—	—	4 000	—	133 509	88
—	—	20 700	—	—	—	24 400	—	18 196	80	10 800	—	21 500	—	226 246	17
—	—	6 000	—	—	—	24 500	—	1 800	—	1 200	—	4 000	—	136 023	40
—	—	14 000	—	—	—	35 245	24	—	—	1 000	—	45 155	05	156 862	85
7 500	—	21 000	—	—	—	33 362	17	6 000	—	2 100	—	27 455	38	176 691	13
114 142	31	152 792	50	67 230	—	278 350	36	61 186	80	110 427	64	320 373	28	2 230 280	49

I. Hinsichtlich der ERWERBUNGEN FÜR DIE KÖNIGLICHE NATIONAL-GALERIE wird auf die regelmäfsigen Veröffentlichungen über die Vermehrung der Sammlung von Bildwerken, Gemälden, Handzeichnungen u. s. w. in den amtlichen Berichten Bezug genommen.

II. Die zur FÖRDERUNG DER MONUMENTALEN MALEREI UND PLASTIK SOWIE DES KUPFERSTICHES in den letzten fünf Jahren bewirkten Unternehmungen verteilen sich auf die verschiedenen Provinzen der Monarchie, wie folgt:

1. PROVINZ OSTPREUSSEN

KÖNIGSBERG I. PR. Königliches Wilhelms-Gymnasium: Fortsetzung der Arbeiten zur Ausschmückung der Aula: Einzug der Deutschritter in die Marienburg (von Dir. Professor Steffeck) — Einführung der Reformation durch Herzog Albrecht (von Professor Neide) — König Friedrich Wilhelm III mit Stein und York (von Dir. Professor Steffeck) — Königin Luise mit den beiden ältesten Prinzen in Luisenwahl (von Dir. Professor Steffeck) — Kopernikus (von Professor Neide) und Kant im Gespräch mit Fichte (von Professor Neide) — Sokrates unter seinen Schülern — eine Klosterschule — Erasmus mit Reuchlin und Melanchthon — Wilhelm von Humboldt mit Wolf, Niebuhr, Schleiermacher und Nikolovius (sämtlich von Professor Knorr in Königsberg) — Bronzebüste Kaiser Wilhelms I (von Professor Reusch daselbst), weiterer Aufwand 28 900 Mark.

EBENDA. Ober-Präsidial-Gebäude: zur Fortsetzung der inneren Ausschmückung, im Empfangssaal: zwei Reiterbildnisse Kaiser Wilhelms I und Kaiser Friedrichs (von Professor Steffeck); im Festsaal: zwei Landschaftsgemälde »Vom Fels zum Meer« (Burg Hohenzollern und Strand von Warnicken) von Professor Max Schmidt, Schmuck der Spiegelflächen von Professor Knorr, Reliefbildnisse der Kaiserin und Königin Augusta, der Königin Luise und der Königin Sophie Charlotte — in Zinkguss-Umrahmungen — von Professor Reusch; im Treppenhaus: sechs Wandbilder, allegorische Darstellungen mit Bezug auf die Erzeugnisse der Provinz von Professor Knorr, und eine allegorische Gruppe »Borussia« in bronziertem Zinkguss, von Professor Reusch, weitere Ausgabe 46 428 Mark 37 Pf.

EBENDA. Friedrichs-Kollegium: Bildnis König Friedrichs des Grofsen von Meyn und Bildnis Kaiser Wilhelms I von Rosinski, Kosten 1680 Mark.

RÖSSEL. Evangelische Kirche: dreiteiliges Altargemälde — Christus und Apostel — von Naujock und Hering in Königsberg, Kosten 4000 Mark.

GEHSEN. Kirche: Altargemälde — Christus im weifsen Gewande — von Rodemeier in Königsberg, Kosten 1500 Mark.

ELBING. Drei-Königs-Kirche: Gemälde — Anbetung des Christuskindes durch die heiligen drei Könige — von Professor Julius Schrader in Berlin, Kosten bis jetzt 6000 Mark. (Dazu tritt ein Allerhöchstes Gnadengeschenk von 11 000 Mark.)

KÖNIGSBERG. Landeshaus: das Gemälde — Ansprache des Generals von York an die Landesversammlung in Königsberg — von Professor Brausewetter in Berlin ist vollendet. Der Staatsbeitrag zu den Kosten wird später nachgewiesen.

2. PROVINZ WESTPREUSSEN

DANZIG. Landeshaus: Ausschmückung des grofsen Sitzungssaales mit geschichtlichen Wandgemälden durch Professor Ernst Röber aus Düsseldorf. Kosten der Vorarbeiten und des Wettbewerbes 6033 Mark.

3. BERLIN

SÄULENHALLE VOR DEM ALTEN MUSEUM am Lustgarten. Marmorstatue des Kupferstechers Chodowiecki, von Professor Otto in Berlin, und Marmorstatue des Architekten von Knobelsdorff, von Karl Begas in Berlin, weiterer Aufwand 46 917 Mark 56 Pf.

SÄULENHALLE AM NEUEN MUSEUM. Marmorbüste des Gemälde-Galerie-Direktors Waagen, von Professor Franz in Berlin, Aufwand 2890 Mark.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK. Treppenhaus: zur Vollendung der vier Friesgemälde — Altertum — Mittelalter — Reformationszeitalter — Neue Zeit. — Gruppenbilder von Professor Knille in Berlin, weitere Kosten

6249 Mark 88 Pf., sowie zur Anfertigung von steinfarbigen Wiederholungen der Bilder durch Schüler des Professors Knille, 3000 Mark.

LANDWIRTSCHAFTLICHE HOCHSCHULE. Treppenhaus: zur Vollendung der Wandgemälde, darstellend die vier Jahreszeiten mit Hinblick auf Ackerbau, Viehzucht, Jagd und Fischerei nebst reicher ornamentaler Ausstattung, von H. Gärtner in Berlin, weitere Kosten 15 000 Mark.

Marmorbüste Kaiser Wilhelms I, von Professor Reinhold Begas in Berlin, Kosten 9000 Mark.

ARCHITEKTENHAUS. Festsaal: weitere Beihülfe zur Vollendung der Wand- und Deckengemälde in echter Freskotechnik — Geschichte der Baukunst — von Maler Prell in Berlin, 6000 Mark.

MINISTERIUM DER GEISTLICHEN ETC. ANGELEGENHEITEN. Festsaal: zur Vollendung der Wand- und Deckengemälde, darstellend den Wirkungskreis des Ministeriums in allegorischen Kompositionen, von Professor Schobelt in Breslau; im Vorraum: ornamentale Kompositionen, von Irmann in Breslau; im Balkonzimmer: Figurenkreis nach Entwürfen des Professors Schaller in Berlin, weiterer Aufwand 49 775 Mark.

EBENDA. Grofser Sitzungssaal: Marmorbüsten der Staatsminister von Raumer, von Professor Franz in Berlin, Eichhorn, von Professor M. Schulz in Berlin, von Puttkamer, von dem Bildhauer Römer in Berlin, Kosten 8500 Mark.

SCHLOSSPLATZ. Modell zu einem monumentalen Brunnen, von Professor Reinhold Begas in Berlin, bisherige Kosten 85 000 Mark.

MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE. Mosaikschmuck der Flachkuppel der Eingangshalle, nach Entwürfen des Bildhauers Otto Lessing in Berlin, ausgeführt von Salviati, Aufwand 45 000 Mark.

TECHNISCHE HOCHSCHULE (IN CHARLOTTENBURG). Marmorbüste des Architekten Hitzig, vom Bildhauer Professor Moser in Berlin, Kosten 2500 Mark.

UNIVERSITÄT. Aula: Marmorbüste des Professors Dr. Kirchhoff, von dem Bildhauer Römer in Berlin, Kosten 1000 Mark.

KIRCHE ZUM HEILIGEN KREUZ. Ausführung von Wandmalereien durch die Maler Ehrich und Döringer aus Düsseldorf, Aufwand für Vorarbeiten 700 Mark.

4. BRANDENBURG

LEHNIN. Klosterkirche: malerische Ausschmückung des restaurierten Gotteshauses durch den Maler Professor Herman Schaper in Hannover, Vorarbeiten, Aufwand 2005 Mark.

GOLM. Evangelische Kirche: Wandgemälde im Altarraum, darstellend die Hochzeit zu Cana, nach Entwürfen und unter Leitung des Professors Knille in Berlin, ausgeführt von dessen Schülern, Gesamtkosten 8762 Mark 73 Pf.

ALT-GELTOW. Neue Kirche: Beihülfe zur Ausführung malerischen Schmucks in der Altarnische — Engelfiguren und Inschrifttafeln — 500 Mark.

5. POMMERN

DEMMIN. Bartholomäus-Kirche: zur Vollendung der beiden Gemälde für den Orgelchor, darstellend König David und die hl. Cäcilie, von Professor Pfannschmidt in Berlin, fernere Kosten 6000 Mark.

STETTIN. Aula des König Wilhelms-Gymnasiums: Bildnis König Wilhelms I, von dem Maler Beckert in Berlin, Kosten 1181 Mark.

6. POSEN

POSEN. Gerichtsgebäude: zur Vollendung der Friesgemälde — Einführung des Magdeburgischen Rechts — Verkündigung des Landrechts — von Professor A. von Heyden in Berlin, weitere Kosten 15 000 Mark.

EBENDA. Brunnengruppe in Bronze — Perseus befreit Andromeda — vom Bildhauer Pfuhl in Charlottenburg, Kosten 30 000 Mark.

KOSCHMIN. Evangelische Kirche: weitere Beihülfen zu einem Altargemälde — Christus mit der Dornenkrone — vom Maler Naujock in Königsberg i. Pr., 1000 Mark.

BROMBERG. Aula des Gymnasiums: zur Fortsetzung der Ausführung von Friesgemälden durch Professor Brausewetter in Berlin, weiterer Aufwand 6000 Mark.

NAKEL. Gymnasial-Aula: Bildnis Kaiser Wilhelms I, vom Maler Rosinski zu Königsberg i. Pr., Kosten 600 Mark.

SCHRIMM. Aula des Gymnasiums: Bildnis Kaiser Wilhelms I, vom Maler Dielitz in Berlin, Kosten 4845 Mark.

LISSA. Aula des Gymnasiums: Bildnis Kaiser Wilhelms I, von der Malerin Göbeler in Berlin, Kosten 1201 Mark 25 Pf.

EBENDA. Aula der Gemeindeschule: ein gleiches Bildnis vom Maler Stankiewicz in Berlin, Kosten 750 Mark.

7. SCHLESIEN

GÖRLITZ. Monumentaler Brunnen für den Postplatz, von Toberentz in Breslau, Kosten der Erwerbung der Modelle 7500 Mark.

8. SACHSEN

HALLE a. d. Saale. Treppenhaus des Universitätsgebäudes: zur Fortsetzung der Ausführung von Wandgemälden in Friesform, darstellend die vier Fakultäten, von Professor Gustav Spangenberg in Berlin, weitere Kosten 83 500 Mark.

NÖSCHENRODE bei Wernigerode. Saal im Vereinshause der Theobaldi-Stiftung: Vorarbeiten zu einem Wandgemälde — Christus labt die Mühseligen — Kosten 1000 Mark.

NORDHAUSEN. Zum Ankauf des Modells für das Luther-Denkmal vom Bildhauer Schuler in Berlin, 1000 Mark.

10. HANNOVER

GÖTTINGEN. Anatomiegebäude: zur Vollendung der Marmorbüste Albrechts von Haller, vom Bildhauer Hartzer in Berlin, weitere Kosten 1500 Mark.

GOSLAR. Reichssaal im Kaiserhause: zur Weiterführung des Cyklus von Wandgemälden zur deutschen Geschichte, von Professor Wislicenus zu Düsseldorf, weitere Kosten 51 750 Mark.

GÖTTINGEN. Rathaushalle: Beihülfe zur Ausführung von Wandmalereien, Gruppen mit Bezug auf die verschiedenartigen Zweige der städtischen Verwaltung, vom Professor H. Schaper in Hannover, 4000 Mark.

KLOSTER LOCCUM. Zur Ausführung von Wandgemälden, das Wirken des Heilandes darstellend, von Professor von Gebhardt in Düsseldorf, Kosten bisher 40 500 Mark.

HANNOVER. Beihülfe zur Errichtung eines Denkmals des Dr. Strohmeier, vom Bildhauer Rassau (aus Hannover) in Dresden, 1900 Mark.

EBENDA. Provinzial-Museum: Odingruppe aus französischem Kalkstein, vom Professor Engelhard in Hannover, Kosten 12 500 Mark.

EMDEN. Rathaussaal: zwei Bildnisse — Kaiser Wilhelms I und Kaiser Friedrichs — vom Maler Stankiewicz in Berlin, Kosten 1750 Mark.

HILDESHEIM. Rathaushalle: Vorarbeiten zur Ausführung von Wandgemälden, Darstellungen aus den Sagen und der Geschichte der Stadt, Kosten 4000 Mark. Mit der Herstellung des künstlerischen Schmucks ist der Maler Prell in Berlin beauftragt.

OSNABRÜCK. Stirnwand des Rathauses: Kaiserstatuen in Sandstein — Friedrich Barbarossa und Wilhelm I vom Bildhauer Kokolski in Berlin, — Friedrich II und Rudolf von Habsburg vom Bildhauer Professor Küsthardt in Hildesheim, — Ludwig der Bayer und Sigismund vom Professor Franz (vollendet von Tondeur) in Berlin, — Arnulf von Kärnthen und Maximilian I vom Bildhauer Wägener in Berlin, Kosten 21 307 Mark 41 Pf.

11. WESTFALEN

MINDEN. Aula des Gymnasiums: zur Vollendung der auf Leinwand hergestellten Wandgemälde: — Heimkehr Hermans aus der Römerschlacht — Taufe Wittekinds — und verschiedener dekorativer Bilderstreifen, von Professor Thumann in Berlin, weitere Kosten 18 196 Mark 80 Pf.

WARENDORF. Katholische Kirche: Beihülfe zur Ausführung eines Altargemäldes vom Maler Budde in Düsseldorf, 1800 Mark.

BIELEFELD. Aula des städtischen Gymnasiums: zur Ausführung von Wandgemälden auf Leinwand mit Rahmen — die gelehrte Schule — Abendmahl in beiderlei Gestalt — Luther als Chorknabe — Luther auf dem Reichstage zu Worms — Luther im Kreise seiner Familie — die Taufe eines Prinzen, Sohnes des grofsen Kurfürsten, auf der Sparenburg — Empfang der Leinenfabrikanten durch den grofsen Kurfürsten — von Professor E. Hildebrand in Berlin, bisheriger Aufwand 6000 Mark (dazu 3000 Mark aus städtischen Mitteln).

12. HESSEN-NASSAU

KASSEL. Regierungs- und Gerichtsgebäude: zur Fortsetzung der Ausführung von Wandgemälden im Treppenhaus, darstellend

die vier weltlichen Kardinal - Tugenden: Weisheit, Gerechtigkeit, Tapferkeit und Mäfsigung, von Professor Scheurenberg in Berlin, weiterer Aufwand 8500 Mark. Später folgen die Hauptbilder: Überreichung der Pandekten an Kaiser Justinian, von Professor Knackfufs, und Maifeld des deutschen Kaisers, von Professor Kolitz in Kassel.

EBENDA. Modelle zu zwei Löwenfiguren zum Schmuck der Treppenwangen vor dem Gebäude, vom Bildhauer Brand in Kassel, Kosten 3800 Mark.

LIMBURG a. d. Lahn. Dom: Beihülfe zur Auffrischung eines Wandgemäldes, 1200 Mark.

FULDA. Dom: Vorarbeiten zur Ausschmückung der Bonifatius-Gruft, Entwürfe des Professors Luthmer zu Frankfurt a. M., Kosten bisher 400 Mark.

HANAU. Kosten der Vorbereitungen zum Wettbewerb um die Ausführung des Denkmals für die Gebrüder Grimm, 1200 Mark.

13. RHEINPROVINZ

TRIER. Basilika: zur Vollendung der fünf Marmorstatuen — Christus und die vier Evangelisten — von Professor Kaupert in Frankfurt a. M., weiterer Aufwand 30704 Mark 42 Pf.

DÜSSELDORF. St. Lambertus-Kirche: zur Vollendung der Marmorstatue des hl. Sebastian, von Bildhauer Tüshaus zu Düsseldorf, fernere Kosten 4000 Mark.

EBENDA. Kunsthalle: zur Vollendung des Mosaikbildes für das Bogenfeld der Stirnseite, darstellend die Verherrlichung der Wahrheit durch die Kunst, nach dem Entwurfe von Fritz Röber in Düsseldorf, weitere Kosten 2297 Mark 36 Pf. Der in Ölfarbe ausgeführte Entwurf hierzu ist der Stadt Elberfeld zur Benutzung als Theatervorhang überlassen.

Weitere Kosten des Wettbewerbes zur künstlerischen Ausschmückung des Treppenhauses 2655 Mark 5 Pf. Die Ausführung ist dem Maler C. Gehrts zu Düsseldorf übertragen.

EBENDA. Aula der Kunstakademie: zur Fortsetzung der Ausführung von Wand- und Decken-Gemälden, darstellend das Menschenleben in seinen verschiedenen Phasen als Gegenstand der künstlerischen Phantasie, von Professor P. Janfsen zu Düsseldorf, weiterer Aufwand 30000 Mark.

EBENDA. Lutherische Kapelle: zur Fortsetzung der Wandmalereien (Darstellungen aus der biblischen Geschichte) von dem Professor von Gebhardt und seinen Schülern, weitere Beihülfe 4000 Mark.

BONN. St. Remigius-Kirche: Beihülfe zur Herstellung eines dreiteiligen Gemäldes für den Antonius-Altar — Jünger zu Emaus — der hl. Antonius von Padua mit der hl. Gertrudis — die hl. Elisabeth mit dem hl. Vinzenz von Paula — von Professor Karl Müller zu Düsseldorf, 15000 Mark.

KÖLN. St. Gereons-Kirche: Modell zu einer Pietà-Gruppe für die Vorhalle, vom Bildhauer Reifs zu Düsseldorf, Kosten bisher 6000 Mark.

KREFELD. Museumssäle der Webeschule: Wandgemälde-Cyklus, darstellend die Geschichte der Seidenkultur — Kaiser Justinian erhält die ersten Seidenraupen-Eier durch Missionare 555 — Nebendarstellung: Auffinden und Abwickeln des Coconfadens — Roger II von Sizilien kehrt vom Feldzuge gegen Griechenland zurück; Verpflanzung der Seidenkultur von Griechenland nach Italien 1146 — Nebendarstellung: Kochen, Haspeln und Weben des Cocons — König Franz I von Frankreich besucht die erste Lyoner Seidenfabrik 1530. Es folgen ferner Darstellungen aus der neueren Zeit. Sämtliche Bilder auf Gobelinleinewand gemalt von Professor Baur zu Düsseldorf. Aufser den Aufwendungen eines Gönners der Anstalt bis jetzt Kosten 5252 Mark 40 Pf.

WESEL. Aula des Gymnasiums: Bildnis Kaiser Wilhelms I von Maler Beckert in Berlin, Kosten 2201 Mark 20 Pf.

III. Zur Förderung von Kupferstichen

1. des Professors Hans Meyer in Berlin nach Moretto's »Verehrung der hl. Maria und Elisabeth« (Galerie zu Berlin),
2. des Professors Trossin in Königsberg (jetzt Berlin) nach Savoldo's »Zingarella« (Galerie zu Berlin),
3. des Kupferstechers Prof. Eissenhardt in Frankfurt a. M., nach Botticelli's Rundbild »Madonna mit Engeln« (Galerie zu Berlin),
4. des Professors Forberg in Düsseldorf, nach Pieter de Hooghs »Frau an der Wiege« (Galerie zu Berlin),

5. des Kupferstechers Vogt in Halle a. d. Saale, nach Bronzino's »Jünglingsporträt« (Galerie zu Berlin),

sind 26 200 Mark aufgewendet.

Zu graphischen Arbeiten für die Herausgabe des Gemälde-Galeriewerks wurden Beihülfen von zusammen 17 050 Mark und aufserdem aus Ersparnissen bei einem Spezialfonds 6940 Mark 51 Pf. gezahlt.

Für künstlerische Radierungen von Fr. Meyer, Professor Eilers, M. Klinger, Fr. Böttcher, Hecht, Mannfeld, Stauffer-Bern, M. Geyger und Anderen sind 34 432 Mark ausgegeben.

Zur Ausführung einer Preismedaille für die Königliche Kunst-Akademie zu Königsberg i. Pr. nach einem Modell des Professors Reusch daselbst sind aufgewendet 1650 Mark.

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

Elfter Jahrgang No. 2. 1. April 1890

AMTLICHE BERICHTE
AUS DEN
KÖNIGLICHEN
KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG.

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. OKTOBER — 31. DEZEMBER 1889

A. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Durch Vermächtnis der Ehegatten Itzinger ist der Sammlung ein wohlerhaltener schöner antiker Marmorkopf zugefallen. Er ist das Bildnis eines Knaben von nicht ganz rein römischer Abkunft und stammt aus der ersten Kaiserzeit. (Vergl. Friederichs-Wolters 1682.)

Durch Geschenk des Britischen Museums gelangte hierher der Gipsabguss des Kopfes der meist Iris genannten Figur am Ostfries des Parthenon, durch Ankauf die folgenden Abgüsse aus Paris: zwei archaische Jünglingstorsen aus Actium, Apollotorso (Replik des Mantuaner), männlicher Torso aus Milet, Artemis von Gabii, archaischer Jünglingskopf von der Akropolis, Lapithenkopf von einer Parthenonmetope, sog. Areskopf, sog. Theseuskopf, Jünglingskopf aus Benevent, Doppelherme des Sophokles und Aristophanes, sog. Cäsarkopf, Relief des sog. Themistokles.

Der Druck des illustrierten Katalogs der Skulpturen und des Bandes VIII, 1 der Altertümer von Pergamon ist fortgesetzt worden.

KEKULÉ

II. ABTEILUNG DER MITTELALTERLICHEN UND RENAISSANCE-SKULPTUREN

Die Abteilung hat eine gröfsere Zahl von Erwerbungen aufzuweisen, meist in Folge von Schenkungen.

Aus dem Nachlass des hier vor Jahresfrist verstorbenen Bankiers Wilhelm Itzinger wurde der Sammlung das Thonmodell zu einem Brunnen von Bernini zugewiesen, zwei Tritonen darstellend, die ein paar Fische hochhalten. Unser Museum, das noch kein Werk von Bernini besitzt, gewinnt darin eine sehr frische und glückliche Arbeit dieses Künstlers.

Herr Martin Heckscher in Wien machte ein byzantinisches Elfenbeinrelief, den Einzug Christi in Jerusalem darstellend, zum Geschenk; eine sehr gute und durch ihr Motiv besonders interessante Arbeit des X Jahrhunderts.

Die Sammlung der Stuckreliefs erhielt eine ganze Reihe von Zuweisungen: von Graf Dönhoff-Friedrichstein eine kleine Gruppe der Madonna, eine frühe, im Motiv sehr eigenartige und anziehende Arbeit des Luca della Robbia; von Herrn Adolf Thiem hierselbst ein Madonnenrelief von Antonio Rossellino, dessen Marmororiginal sich seit Kurzem im Bargello befindet; von Herrn Rudolf Springer hierselbst ein Relief mit einem Mandolin spielenden Putto, wohl eine Werkstattsarbeit der Robbia; aufserdem zwei Madonnenreliefs von Benedetto da Majano, eine Madonna in ganzer Figur von Luca della Robbia, die Büste des heiligen Jacobus aus der Werkstatt Verrocchio's und mehrere

ähnliche Nachbildungen in Stuck, Papiermasse und Thon nach italienischen Bildwerken des XV Jahrhunderts, die von ungenannten Freunden unserer Sammlung geschenkt worden sind.

Von besonderem Interesse ist eine Gruppe von kleineren Thonbildwerken, die auf einen und denselben, bisher dem Namen nach unbekannten, sehr realistischen Nachfolger Donatello's zurückgehen (vergl. den Aufsatz in den »Studien und Forschungen«: Die Ansätze zu einer Genre-Plastik in der Florentiner Zeit des XV Jahrhunderts), welche in gleicher Weise in den Besitz der Sammlung kamen: eine (alt bronzierte) Thongruppe von zwei ringenden Kindern, eine sitzende Maria mit dem Kinde und ein kleiner Johannes in der Grotte, letztere Arbeit glasiert.

Die Sammlung der Plaketten wurde wieder um etwa sechzig Stück bereichert, welche sämtlich durch die Herren A. Thieme in Leipzig, James Simon, Dr. Töche, Professor R. von Kaufmann, Val. Weisbach, Carl Hollitscher und verschiedene ungenannte Gönner unserer Museen geschenkt wurden, darunter sind Arbeiten von Enzola, Riccio, Ulocrino, Giovanni Fiorentino u. A. sowie namentlich zahlreiche freie Nachbildungen der Antike und Ausgüsse aus antiken Steinschnitten. Die meisten dieser Plaketten sind bisher unbekannt und noch unbeschrieben.

Durch Herrn Generalkonsul A. Thieme in Leipzig wurde die Sammlung der deutschen Bildwerke, welche demselben schon verschiedene wertvolle Stücke zu danken hat, um ein gröfseres Specksteinrelief bereichert, das die Grablegung Christi darstellt; die Arbeit eines süddeutschen Künstlers von etwa 1530, in Anlehnung an eine bekannte Komposition Dürers.

Käuflich wurde ein byzantinisches Elfenbeintriptychon für die Sammlung erworben. In seiner vollständigen Erhaltung ist dasselbe eine grofse Seltenheit; aus guter byzantinischer Zeit (die Zierlichkeit der Arbeit, die Schönheit der Gestalten und die Tracht weisen auf die zweite Hälfte des XI Jahrhunderts) sind von derartigen Flügelaltärchen kaum ein halbes Dutzend noch erhalten.

Diese zahlreichen Erwerbungen von zum Teil recht umfangreichen Stücken machte die Aufstellung einer neuen Scheerwand in der Abteilung der italienischen Originalskulpturen notwendig. Im Einverständnis und gemeinsam mit dem Direktor der Antikensammlung ist dabei der ganze Saal (der früher sogenannte Kaisersaal) einheitlich gestaltet worden; in der Weise, dass der mittlere Raum zwischen den Säulen als Gang offen gelassen wurde, während rechts und links durch Scheerwände von mittlerer Höhe kleine Kabinette hergestellt wurden, die mit blauem Stoff ausgeschlagen sind. In den drei vorderen Säulenstellungen haben die griechischen Bildwerke, in den vier hinteren Säulenstellungen die italienischen Bildwerke des XV und XVI Jahrhunderts Platz gefunden. Diese Umänderung wurde bis Ende des Jahres vollendet, sodass Anfang Januar 1890 die Räume dem Publikum wieder zugänglich gemacht werden konnten.

BODE

B. ANTIQUARIUM

Erworben wurden für das Vasenkabinet:

- Eine Amphora mit geometrischen Ornamenten aus Cypern und
- fünf rotfigurige Thongefäfse:
  - vaso a colonnette, Nike und sitzender Jüngling;
  - Hydria, bogenschiefsender Eros;
  - Amphora, Orestes und Aigisth;
  - Hydria, Orestes in Delphi;
  - Krater, Totenmahl, liegender Mann mit Schlange.

Bronzen:

- Spiegel, von einer geflügelten Figur getragen;
- Kleine Figur eines Steinbocks;
- Statuette eines Sklaven, zum Tragen bestimmt;
- Bronze- und Bleifiguren (Menschen und Tiere), aus einem griechischen Heiligtum.

Für das Gemmen-Kabinet wurden erworben:

- Ein Karneol mit vertieft geschnittenem Bilde der Artemis und 165 Abgüsse von Scarabäen aus Corneto.

CURTIUS

C. MÜNZKABINET

Die Sammlung hat im letzten Vierteljahr 59 Stück erworben, 15 in Silber und 44 in Kupfer. Unter den antiken Münzen ist als Seltenheit ersten Ranges hervorzuheben eine silberne Drachme des König Polemo II von Pontus (37—41 v. Chr.) mit seinem und seiner Gemahlin Tryphàena Bild und Namen. Unter den wenigen angekauften Mittelaltermünzen verdienen vier Denare des XI Jahrhunderts aus einem in Holstein gemachten Funde Erwähnung, dabei das seltene Stück von Bischof Theodorich von Metz, geprägt in Remiremont. Eine nicht unwichtige Bereicherung der Sammlung der Siegelstempel sind drei Stücke des XIV und XV Jahrhunderts, eines davon in Silber.

Als Geschenk Ihrer Majestät der Kaiserin Friedrich erhielt die Sammlung zwei schöne gegossene grofse Medaillen mit den Bildnissen Ihrer Majestäten des Kaisers und der Kaiserin Friedrich, Werke, welche sich an den Stil der grofsen französischen Medailleure Dupré etc. aus dem Anfange des XVII Jahrhunderts in würdiger Weise anlehnen.

Aufserdem erhielt die Sammlung Geschenke von Herrn Direktorial-Assistent Dr. Dressel, Herrn Bankier Hahlo, Herrn Wirkl. Geh. Ob.-Regierungsrat von Neefe und Herrn Oswald in Nordhausen.

v. SALLET

D. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Unter den wenig zahlreichen Erwerbungen sind hervorzuheben:

Hölzernes Brettspiel aus dem Anfang des neuen Reiches, mit Einteilung zu zwei verschiedenen Spielen und interessanten Aufschriften.

Goldenes Figürchen des Harpokrates, auf einer Gans sitzend; aus freier Hand getrieben, sehr feine, griechisch-ägyptische Arbeit. (Geschenk des Herrn James Simon.)

Neun Ostraka. (Geschenk des Herrn Prof. Schweinfurth.)

Zehn Gipsabgüsse vorderasiatischer Altertümer des Louvre, dabei der Meschastein, die Stele von Teima, der Sarg des Eschmunazar, eine Statue des Gudea.

Gipsabgufs der von Dr. von Luschan gefundenen aramäischen Inschrift von Limyra in Lykien.

Zu unserem Studienmaterial traten ein von Seiner Majestät dem Kaiser überwiesenes Exemplar des Lepsius'schen Denkmälerwerkes und 36 Photographien der Ausgrabungen von Bubastis, die Herr Ed. Naville schenkte.

ERMAN

E. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

EUROPA.

Geschenk des Gutsbesitzers Oberbockstruck, übergeben durch Seine Excellenz den Herrn Minister Dr. Freiherrn von Lucius: Kostümstücke der Bauern aus der Gegend von Osnabrück.

ASIEN.

Von Seiner Excellenz dem Gesandten des Deutschen Reiches in Peking, Herrn von Brandt, wurde eine grofse Sammlung altchinesischer Gemälde erworben.

Geschenke:

Von Herrn Dr. Louis Lewin: Präparate der Arecanuss als Ergänzung zu einer die Verbreitung des Betelkauens darstellenden Gruppe innerhalb der indischen Sammlungen.

Von Herrn Polizeilieutenant Schmidt-Neuhauss: Ein silberplattierter indischer Säbel, japanische Netsukes u. s. w.

Von Herrn Professor Dr. Hans Virchow: Bambusstücke mit Bataktexten in Dairischrift und -Dialekt.

Von Herrn Dr. Felix von Luschan: Persische Gegenstände.

Von Herrn Dr Wilhelm Reiss: Gegenstände aus Ägypten.

AUSTRALIEN.

Gekauft wurde ein grofses Nephritbeil aus Neu-Kaledonien.

Von der Neu-Guinea-Kompagnie: Drei Gegenstände aus Neu-Britannien, aufserdem

Gegenstände von den Neuen-Hebriden, Admiralitäts-Inseln und Neu-Britannien.

Geschenkt:

Von Herrn Dr. Arning: Holzproben aus Hawaii.

AFRIKA.

Geschenk des Herrn Major von Brandis: Ethnologische Gegenstände aus Kamerun.

AMERIKA.

Gekauft von Herrn von den Steinen: Funde aus den Sambaquís (Sta. Katharina).

Geschenkt:

Von Herrn Dr. Cost Smith in Skaneateles: Masken der Onandaga.

Von Herrn Dr. H. Stein: Gegenstände der Sioux-Indianer.

Von Herrn stud. H. Schulz: Eine steinerne Pfeilspitze, gefunden bei Fort Wayne (Indiana).

Aufserdem wurden von der Verwaltung des Zeughauses durch Tausch Gegenstände aus dem Kaukasus, der Südsee u. s w. erworben.

I. V.:
GRÜNWEDEL

II. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

PROVINZ BRANDENBURG.

Geschenke.

Herr Dr. U. Jahn, Moabit: Eine Pfeilspitze von Bronze aus Burg im Spreewalde.

Herr Baron von Keudell, Hohen-Lübbichow: Ein auf seinem Gute gefundenes Messer von Bronze.

Herr Kantor Neumann, Wustrau: Drei Feuersteingeräte von Wustrau.

Herr Landrat von Meyer, Arnswalde: Einen aus vier Bronzeringen bestehenden Halsschmuck von Schönfeld und fünf Steingeräte von Röstenberg, Kreis Arnswalde.

Herr Bauergutsbesitzer C. Brandt, Hohen-Lübbichow: Einen Steinhammer von Hohen-Lübbichow, Kreis Königsberg.

Herr Amtsrat von Rosenstiel, Marienwalde: Eine römische Bronzefibel, drei Schlüssel und eine Kette von Eisen aus römischer Zeit, sowie Fundstücke aus dem dortigen slavischen Burgwall, wie Thongefäfse, Knochengeräte und Schleifsteine.

Herr Gutsbesitzer Schulze, Sammenthin: Eine im dortigen Torfmoor gefundene grofse Gewandnadel von Bronze.

Herr Dr. Degner, Moabit: Mehrere Thongefäfse von Freiwalde, Kreis Luckau.

Herr Hotelbesitzer Mahlitz, Königsberg: Thongefäfse und Scherben von Schawin, Kreis Königsberg.

Herr Wilhelm Grawert, Clossow: Zwei Steinhämmer von Bärwalde, Kreis Königsberg.

Herr Oekonomierat Matthäus, Clossow: Urnen und Eisenbeigaben von Clossow.

Herr Landrat von Steinau-Steinrück und Herr Domänenpächter Horn: Thongefäfse und Scherben von Alt-Mahlisch, Kreis Lebus.

Herr Gutsbesitzer Voigt, Guscht: Ein kleines Feuersteinbeil von Guschter-Holländer, Kreis Friedeberg.

Herr Stellmachermeister Naumann, Löwenbruch: Eine vom dortigen Gräberfeld stammende Urne mit Beigaben von Bronze und Eisen.

Herr Dr. von Buchwald, Neu-Strelitz: Einen Bronzecelt von Zootzen, Kreis Templin.

Ankäufe.

Dreizehn dem frühen Mittelalter angehörige Thongefäfse von Reichenwalde, Kreis West-Sternberg.

Ein Bronzecelt von Luckau.

Ein aus drei Halsringen und drei Flachcelten bestehender Bronze-Fund von Schönfeld, Kreis Arnswalde.

Urnen mit kleinen Bronze-Beigaben von Hirschgarten bei Köpenick.

Ein Steinhammer von Naundorf, Kreis Kalau.

Ein kleiner Hacksilberfund mit einem gut erhaltenen und einem zerbrochenen Thongefäfs von Lebus.

Ausgrabungen im Auftrage der General-Verwaltung.

Slavische Funde aus dem Burgwall von Marienwalde, Kreis Arnswalde: Thon-

gefäfs und zahlreiche Thonscherben sowie Knochengeräte.

Thongefäfse aus den Gräberfeldern von Raakow, Kreis Arnswalde und Clossow, Kreis Königsberg.

PROVINZ OST-PREUSSEN.

Geschenk.

Herr F. Görke, Berlin: Pfeilspitze von Feuerstein aus Nidden, Bronzering von Jacken und Bruchstück eines Lederriemens mit Bronze-Nieten von Pillkoppen.

Ankauf.

Eine Bronze-Lanzenspitze von Kukoreiten.

PROVINZ WEST-PREUSSEN.

Geschenk.

Frau Landgerichtsrätin Hollmann, Berlin: Mehrere aus der Sammlung ihres verstorbenen Gemahls stammende Thongefäfse und Steingeräte von verschiedenen Lokalitäten.

Herr Decan Trcėtowski, Hochstüblau: Eine Urne mit eisernen Ringen und Glasperlen aus dem dortigen Gräberfelde.

Herr Dr. Krüger, Schwetz: Eine Urne von Schwetz.

Ankauf.

Eine Urne aus dem Gräberfeld von Schwetz.

PROVINZ POMMERN.

Geschenk.

Herr Dr. P. Ruge, Berlin: Zwei Feuersteinmesser von Nordewitz auf Rügen.

Ankäufe.

Zwei goldene Armbänder von Labbehn, Kreis Lauenburg.

Ein kleiner Hacksilberfund mit einem Schleifstein und einem eisernen Messer von Denzin, Kreis Belgard.

PROVINZ POSEN.

Geschenke.

Herr Geometer Lippert in Krzyzanki, Kreis Schrimm: Einen daselbst gefundenen zerbrochenen Steinhammer.

Herr Oberförster Bachmann, Waize: Thongefäfse, Scherben, bearbeitete Geweihstücke etc. aus einem neolithischen Gräberfelde bei Kl. Krebbel.

Herr Brauereibesitzer Theodor Schemel, Krone: Einen Mahlstein von Beckershof, Kreis Bromberg.

Ankauf.

Eine Sammlung von Thongefäfsen mit dazu gehörigen Beigaben von Bronze, Eisen, Glas und Bernstein aus dem Gräberfeld von Luschwitz, Kreis Fraustadt.

PROVINZ SCHLESIEN.

Geschenk.

Herr Geheimrat Grempler, Breslau: Abguss eines goldenen Halsringes von Ransern, Kreis Breslau.

SCHLESWIG-HOLSTEIN.

Geschenk.

Herr Steuerrat Rethwisch, Hadersleben: Ein Feuersteinbeil von Heilsminde.

PROVINZ HANNOVER.

Geschenke.

Herr Landrat von Tschoppe, Uelzen: Einen Dolch und eine Nadel von Bronze aus der Stadorfer Haide.

Herr Baumeister Klemm, Otterndorf: Thonscherben von dortigen Gräberfeldern.

PROVINZ SACHSEN.

Geschenke.

Frau Landgerichtsrätin Hollmann, Berlin: Die aus der Sammlung ihres verstorbenen Gemahls stammenden Thongefäfse aus verschiedenen Lokalitäten der Altmark.

Herr B. Heinig, Osterfeld: Mahlsteine von Osterfeld und Thonscherben von Eichstädt.

Die Königliche Eisenbahn-Direktion in Magdeburg: Einen grofsen Steinhammer von Anderbeck, sowie ein eisernes Schwert und eine Lanzenspitze von Dingelstedt.

Herr Baumeister Zachariae, Wittenberg: Thongefäfse von Pretzsch, Kreis Wittenberg.

HESSEN-NASSAU.

Geschenk.

Herr Dr. Olshausen, Berlin: Drei Terra-sigillata-Scherben von der Saalburg.

RHEINPROVINZ.

Von der ethnologischen Abteilung aus der Sammlung Randall-Sokoloski überwiesen: Ein römischer Thonwirtel aus Köln.

GROSSHERZOGTUM SACHSEN-WEIMAR.

Ankauf.

Eine Sammlung von Steingeräten aus verschiedenen Lokalitäten.

DÄNEMARK.

Ankauf.

Eine Urne mit dazu gehörenden Bronze-Beigaben.

OESTERREICH-UNGARN.

Geschenk.

Fräulein Sofie von Torma, Broos: Eine sehr reichhaltige und hochinteressante Sammlung verschiedener Fundstücke aus einer der Steinzeit angehörenden Ansiedelungsstätte bei Tordos, in der Nähe von Broos in Siebenbürgen, bestehend aus Thongefäfsen und Scherben in den mannigfaltigsten Mustern und Verzierungsweisen, sowie Steingeräten (Beilen und Hämmern, Messern von Feuerstein und Obsidian), Knochengeräten etc.

Ankauf.

Ein kupferner Ring aus Kroatien.

VOSS

F. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

NEUERWERBUNGEN

AQUAMANILE, Bronze in Form eines kauernden Bären, ähnlich der Bärenfigur in Aachen. Frühmittelalterlich.

WEIHWASSERKESSEL, Kupfer, getrieben. Venedig, XVI Jahrh.

PORZELLANKANNE von chinesischem Porzellan in einer Fassung von vergoldetem Silber. Arbeit des Georg Berger, Zunftmeister der Silberschmiede von Erfurt 1560—77.

KAFFEKANNE, Silber getrieben. Paris, 1758.

BRONZEGEFÄSS in Gestalt einer sitzenden Chimäre. Altchinesisch.

THONRELIEF, Maria mit Kind in geschnitztem und vergoldetem Rahmen. Arbeit von Mazza in Bologna, um 1700.

MAJOLIKAVASE, blau gemalt. Italien, um 1500.

ZWEI KACHELN, farbig glasiert. Darauf in Relief dargestellt: ganze Figur eines Fürsten und einer Fürstin. Tirol, um 1540.

PORZELLANVASE, Venedig. Anfang XVIII Jahrh.

PORZELLANGRUPPE: Venus und Amor. Berlin, um 1760.

Aus der Sammlung älterer chinesischer Arbeiten Sr. Excellenz des Kaiserlichen Gesandten VON BRANDT in Peking, welche im Jahre 1889 im Museum ausgestellt war, wurden dem Museum durch das wohlwollende Entgegenkommen des Besitzers alle zur Ergänzung der vorhandenen Gruppen nötigen Stücke überlassen und zwar:

Bronze	29
Porzellan	25
Lack- u. Holzarbeiten	21
	75 Gegenstände.

GESCHENKE

Herr Matthias, Kötzschenbroda. Aderlassbüchse, graviert. Deutschland, XVII Jahrh.

Herr Bartels, General-Konsul, Moskau. Fliesenstücke vom Grabmal des Tamerlan in Samarkand.

Herr Dr. L. Serrurier, Direktor des ethnographischen Museums in Leyden. Napf, Irdenwaare bunt glasiert. Holland, 1889.

Herr A. Hausotte, Hoflieferant. Sammetweberei, Adler.

Herr Professor Dr. Schottmüller, Rom. 31 Elfenbeinstäbchen, wahrscheinlich Spitzenklöppel, antik-römisch.

Se. Excellenz der General-Direktor der Kaiserlichen Museen, O. Hamdy Bey, Konstantinopel. Sammetbrokatstoff, gestreift. Biledschik, XVII Jahrh.

Die Aktiengesellschaft Lauchhammer. Zwei Bronzegüsse, Pflanzen. Eisenwerk Lauchhammer, 1889.

Herr Dr. E. von Ubisch, Ober-Malkau. Vier Stoffe und Stickereien und zwei Ledertapeten.

Fräulein Falkenberg. Sechs Häkelarbeiten, modern.

Herr Horstmann. Porzellanteller von Minton, 1888 und zwei Fayencegeräte von Viero, Nove, 1888.

Herr Oscar Hainauer. Zwei Porzellangruppen. Fulda, zweite Hälfte XVIII Jahrh.

Herr Dr. O. Dumcke, Königsberg. Drei Stück Steingut aus der Fabrik von Ehrenreich. Königsberg, Ende XVIII Jahrh.

ARBEITEN NEUER INDUSTRIE

H. Beisner, Maler, Hannover. Wandbehänge, auf Stoff gemalt nach eigenen Entwürfen, zumeist für Monumentalbauten in der Provinz Hannover bestimmt.

Magazin für Berliner Kunstgewerbe, H. Hirschwald. Eigene Arbeiten der Kunstwerkstätten. Grofser Wandschirm und Tapeten in getriebenem Leder. Getriebene Arbeiten in Silber und Kupfer. Kunstmöbel.

H. O. Brunckhorst, Buxtehude. Arbeiten in Silberfiligran.

L. Mügge, Buxtehude. Arbeiten in Silberfiligran.

Villeroy & Boch. Glasschale, geschliffen von dem Graveur J. Wendler in der Fabrik von Villeroy & Boch.

Det Norske Husflidsbolag, Kristiania. Schnitzarbeiten in Holz und Elfenbein, Kleingerät im nordischen Stil.

Schulz & Holdefleiss. Gitter für ein Erbbegräbnis, Schmiedeeisen, getrieben.

M. Wohlgemuth. Ältere und moderne Fächer.

LEIHGABEN

Ihre Majestät die Kaiserin und Königin Friedrich. Acht dekorative Bronzen älterer und neuer Arbeit.

Gemeinde - Kirchenrat von St. Katharinen, Brandenburg. Abendmahlskanne, Silber, getrieben. Deutschland, 1766.

Frau Kommerzienrat Phalandt. Decke, Stickerei auf weifsem Atlas. Spanien, XVIII Jahrh.

SONDERAUSSTELLUNG XXIX—XXXVI

Die Sammlung der Stoffe und Stickereien, Spitzen, Teppiche und zugehörigem Material, welche über 11000 Gegenstände enthält, welche zum gröfsesten Teil der dauernden Einwirkung des Lichtes entzogen werden müssen und im Stoffzimmer in geschlossenen Schränken eingeordnet sind, werden in acht aufeinanderfolgenden Gruppen im Lichthofe des Museums nach folgendem Plane zur Ausstellung gebracht:

Zeit	Gruppe
1889 2. November bis 17. November	I. Mittelalter: Stoffe und Stickereien.
19. November bis 1. Dezember	II. Renaissance: XVI bis XVII Jahrhundert. Stoffe.
3. Dezember bis 15. Dezember	III. Barock u. Rokoko: XVI bis XIX Jahrhundert. Stoffe.
17. Dezember bis 1890 5. Januar	IV. Europäische Stickerei: XVI bis XIX Jahrhundert.
7. Januar bis 19. Januar	V. Orient: Indien, Persien, Türkei. Nordafrika: Stoffe und Stickereien.
21. Januar bis 2. Februar	VI. China und Japan: Stoffe und Stickereien.
4. Februar bis 16. Februar	VII. Leinenstickerei und Spitzen.
18. Februar bis 2. März	VIII. Teppiche und Gobelinwirkerei.

Zur Erläuterung wurde herausgegeben: »Führer durch die Austellung der Stoffsammlung«. Berlin, W. Spemann, 1890.

Ferner werden zehn öffentliche Vorträge im Anschlusse an die einzelnen Gruppen gehalten.

SONDERAUSSTELLUNG XXXVII

NEUERWERBUNGEN des Museums vom 5. November bis Schluss des Jahres.

Dr. Otto von Falke ist zum Direktorial-Assistenten für die Sammlung ernannt worden.

LESSING

II. NATIONAL-GALERIE

Erwerbungen im letzten Vierteljahr 1889.

W. RIEFSTAHL, »Glaubensboten in den rhätischen Alpen«, Ölgemälde.

Die Lithographien-Sammlung wurde durch eine gröfsere Anzahl Original-Steinzeichnungen deutscher, französischer und englischer Meister vermehrt.

Gesamtaufwand rund 7 200 Mark.

An GESCHENKEN etc. erhielt die Königliche National-Galerie.

WIEDER, »Bildnis der Frau Fanny Lewald-Stahr«, Ölgemälde.

STEINHÄUSER, »Bildnis des Dr. Adolf Stahr«, Ölgemälde.

Vermächtnisse der verstorbenen Frau Fanny Stahr, geb. Lewald.

ED. MAGNUS, »Bildnis der Frau Geheimrat Jüngken«, Ölgemälde. Vermächtnis des verstorbenen Fräulein Caroline Jüngken.

CASPAR SCHEUREN, »Betender Mönch«, Ölgemälde. Vermächtnis des verstorbenen Herrn Dr. Adolf Arnstein.

W. VON KAULBACH, Drei Bleistift-Entwürfe zu Scenen aus Schillers Novelle »Verbrecher aus verlorener Ehre«. Geschenk des Herrn Professor Kaulbach in München.

F. BELLERMANN, Fünf Skizzenbücher, Geschenk der Hinterlassenen des verstorbenen Künstlers.

JORDAN

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

Elfter Jahrgang No. 3. 1. Juli 1890

AMTLICHE BERICHTE
AUS DEN
KÖNIGLICHEN
KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG.

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. JANUAR — 31. MÄRZ 1890

A. GEMÄLDE-GALERIE

ALBERT VAN OUWATER, die Auferweckung des Lazarus. Über dieses wichtige, schon von Karel van Mander erwähnte Bild, dem einzigen authentischen Werk eines der bedeutendsten Nachfolger des Jan van Eyck berichtet ausführlich eine Abhandlung in den »Studien und Forschungen« XI, 35. Angekauft in Genua von Marchese Mamelli. Eichenholz, hoch 1,20, breit 0,92 m. Trefflich erhalten.

I. V.:
V. TSCHUDI

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

ANTIKE SKULPTUREN

Erwerbungen wurden nicht gemacht.

Zu Anfang des Vierteljahres wurde die neue Einrichtung des sogenannten Römischen Saales vollendet: die der Abteilung noch verbliebene nördliche Hälfte dieses Saales ist in derselben Weise, wie es bereits früher in der südlichen Hälfte geschehen war, durch Holzwände in kleinere Abschnitte geteilt worden, in denen griechische Kunstwerke namentlich des V und IV Jahrhunderts vor Christus eine ihrer Bedeutung angemessene Aufstellung erhalten haben.

Das sogenannte Griechische Kabinet ist in Folge dieser Änderung zum Magazin bestimmt worden.

I. V.:
PUCHSTEIN

C. ANTIQUARIUM

Vasenkabinet:

- eine rotfigurige Schale mit Triptolemos auf dem Wagen als Innenbild; an der Aufsenseite Eros fliegend zwischen Epheben aus Etrurien.

Terrakottensammlung:

- stehender Mann mit Flügelhelm und gallischem Schilde aus Caere,
- runder Stirnziegel mit gut erhaltenen Farbenresten.

Gemmensammlung:

- ein Onyxcameo mit dem Kopf der Diana in Hochrelief, in einem Thüringer Torfmoor gefunden.

Metallgegenstände:

- zwei kleine Bronzen, ein knieender Knabe und eine Gans mit umgewendetem Kopf,
- vier Spangen aus Silber (eine mit Bernstein und Spuren von Vergoldung),
- drei Bronzespangen, darunter eine mit angefügter Tafel.

Neu geordnet ist die ganze Sammlung der Gläser, und ebenso hat der grofse Vorrat von Metallspangen eine übersichtliche Anordnung erhalten.

CURTIUS

D. MÜNZKABINET

Die Erwerbungen im verflossenen Vierteljahr (56 Stück, 16 Silber- und 40 Kupfermünzen) waren sämtlich Geschenke: von Seiner Excellenz dem Herrn Minister Dr. von Gossler, vom hohen landwirtschaftlichen Ministerium, Herrn Geheimrat Professor Dr. H. Grimm, Herrn Bankier Hahlo (u. a. elf Jetons, meist dem XVI Jahrhundert angehörend, von Tours, Paris, Arras, Nantes und Geldern) und von Herrn Regierungs-Präsidenten von Neefe.

V. SALLET

E. KUPFERSTICHKABINET

Von den von Januar bis März 1890 gemachten Erwerbungen sind hervorzuheben:

A. TEIGDRUCK

Maria mit dem Kind unter einem gotischen Baldachin stehend. Das Blatt war in ein der Königlichen Bibliothek zu Berlin gehörendes Buch eingeklebt, das einen Terenz, Venedig 1489 und Ovids Heroiden, Venedig 1487 enthält. Überwiesen von der Generalverwaltung der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

B. KUPFERSTICHE

MEISTER VON 1551 (sogen. MEISTER DER KRATEROGRAPHIE) Pokale, Leuchter und andere Goldschmiedevorlagen. 12 Blatt.

BICKART, JODOCUS. Bildnis eines alten Mannes. Schabkunstblatt. Delaborde pag. 215.

50 Blatt Kupferstiche spanischer und französischer Stecher (zum Teil neuere Abdrücke älterer Platten) nach im Museo del Prado in Madrid befindlichen Bildern. Geschenk des Direktors des öffentlichen Unterrichts in Madrid, durch Vermittelung Seiner Excellenz des Herrn Freiherrn von Stumm, deutschen Botschafters in Madrid, überwiesen vom hohen Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten.

C. HOLZSCHNITTE

MEISTER J. B. MIT DEM VOGEL. Ganymed B. 3.

D. BÜCHER MIT HOLZSCHNITTEN

Ein allerhailsamste warnung vor der falschenn lieb dieser werlt. o. O. u. J. (Hain 16150). 4°.

Ein wunderbarliche vnnd kurtzweilige History, wie Schildtberger ... in die Heydenschafft gefüret, vnd wider heimkommen ist ... Frankfurt a. M. Weygandt Han. o. J. 4°.

Publii Virgilij Maronis opera. Strassburg, Grieninger, 1502. Fol.

Strada, Jacobus, Imperatorum Romanorum .. Imagines. — Zürich, A. Gesner, 1559. Fol. Mit Holzschnitten von Peter Flötner und H. R. Manuel Deutsch.

Periander, Aegidius, Noctuae Speculum. Omnes res memorabiles ... Tyli Saxonici machinationes complectens ... Frankfurt a. M. (S. Feyerabend) 1568. 8°.

Titus Livius vnd Lucius Florus, von Ankunfft vnd Ursprung des Roemischen Reichs ... Strassburg, Th. Rihel, 1575. Fol. Mit Holzschnitten von Tobias Stimmer (Andresen, D. P.-Gr. III pag. 155 No. 156).

LIPPMANN

F. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Angekauft wurde ein kleiner Grabstein libyscher Zeit, der aus Theben stammt, sowie ein Abguss der schönen Wiener Statue des Sebekemsauf.

Herrn Vicekonsul Meyer in Suez verdanken wir interessante Proben der in dem Schutthügel der alten Stadt Klysma (heut Suez) gefundenen Gegenstände, unter denen ein in sehr frühe Zeit gehöriger arabischer Brief besondere Beachtung verdient.

ERMAN

G. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

ASIEN.

Gegenstände der Dâyak, Geschenke des Herrn Dr. Beyfufs in Pontianak, vermittelt durch Herrn Sanitätsrat Werner in Berlin.

Ein Eilbrief aus Sumâtra, Geschenk des Herrn Johannes Werner.

Ein silberner Siegelabdruck eines Guptakaisers, geschenkt durch Professor Hörnle (Madrasah College, Calcutta).

Thonfiguren aus Puna, indische Volkstypen darstellend, Geschenk des Herrn Professor Albrecht Weber.

Nachbildung einer Karte von Tibet durch Herrn Risley, Präs. Reg. Chótá Nagpore. Das Original dieser Karte wurde tibetanischen Offizieren während des letzten Feldzuges abgenommen.

Photographien von Batak und Dâyak durch Herrn Staudinger geschenkt.

Von der Reise des Herrn Geheimrat Bastian, Direktor des Königlichen Museums für Völkerkunde, gingen Resultate von Ausgrabungen in der Nähe Taschkends und ethnographische Gegenstände der modernen Bevölkerung Samarkands u. s. w. ein.

Gekauft wurde eine chinesische Bilderrolle von Frau Generalkonsul Lührsen.

AFRIKA.

Ägyptische Männerkleider wurden geschenkt durch den Lehrer des Arabischen am orientalischen Seminar Herrn Hasan Efendî Taufik.

Gegenstände aus Marokko durch Herrn von Rottenburg.

Gekauft wurde abessynischer Goldschmuck.

AMERIKA.

Durch Tausch mit der Smithonian Institution of Knowledge wurden nordamerikanische Steingeräte erworben.

Gekauft wurde ein Holzgötze von den Guano-Inseln und ethnographische Gegenstände aus Grönland.

AUSTRALIEN.

Durch den Herrn Vicekonsul Knoblauch in Numea wurden Gegenstände aus Neu-Caledonien geschenkt. I. V.:

GRÜNWEDEL

II. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

PROVINZ BRANDENBURG.

Geschenke.

Die Königliche Eisenbahn-Direktion in Frankfurt a. M.: Fünf Thongefäfse aus einem Gräberfeld bei Kuhlewitz, Kreis Zauch-Belzig.

Herr Dr. Müller, Assistent an der Königlichen geologischen Landesanstalt: Zwei Steinhämmer aus dem Kreise Templin.

Herr Forst-Assessor Krause, Alt-Ruppin: ein grofses eisernes Messer und Thonscherben von Neu-Glienicke, Kreis Ruppin.

Herr Baumeister Borggreve in Berlin: eine grofse Anzahl von Urnen mit kleinen Bronzebeigaben aus dem Gräberfeld von Havelberg.

PROVINZ POMMERN.

Geschenk.

Herr Dr. Keilhack, Assistent an der Königlichen geologischen Landesanstalt, hier: ein eisernes Wickinger-Schwert mit Knauf und Parierstange von Bronze, gefunden bei Mühlenkamp, Kreis Fürstentum.

Herr Dr. Müller, Assistent an der Königlichen geologischen Landesanstalt: Steingeräte, ein Bronzemesser und Thonscherben aus verschiedenen Lokalitäten des Kreises Randow.

Ankauf.

Ein Steinhammer von Briesen, Kreis Schivelbein.

PROVINZ POSEN.

Geschenke.

Herr Lehrer Winkler, Koschmin: eine daselbst gefundene Lanzenspitze von Feuerstein.

Herr Amtsrat Seer, Nischwitz: zwei Steinbeile und das Bruchstück eines Steinhammers von Nischwitz.
Herr Geheimrat Virchow, hier: eine Gesichtsurne aus dem Kreise Wirsitz.

PROVINZ WEST-PREUSSEN.

Im Austausch von Herrn Bauinspektor Bauer in Magdeburg erworben: verschiedene slavische Funde vom Lorenzberge bei Kaldus, sowie germanische Graburnen mit Beigaben aus mehreren Lokalitäten der Umgegend von Kulm.

PROVINZ SCHLESIEN.

Geschenke.

Herr Gutsbesitzer Kügler in Nicolstadt: mehrere kleine Thongefäfse, eine Bronzenadel und ein eisernes Messer aus dem Gräberfelde von Nicolstadt.
Herr Baurat Möbius in Grofs-Strehlitz: eine Anzahl von Thongefäfsen mit Bronzebeigaben.
Herr Oberlehrer Feyerabend in Görlitz: den Abguss eines Vierlingsgefäfses aus dem Gräberfeld von Zentendorf, Kreis Görlitz.

Ankauf.

Einen Teil eines Silberfundes aus der slavischen Zeit mit den Resten des dazugehörenden Thongefäfses von Strosseck.

PROVINZ SACHSEN.

Geschenk.

Herr Baumeister Zachariae, Wittenberg: Thongefäfse und Scherben von Pretzsch.

SCHLESWIG-HOLSTEIN.

Ankauf.

Zwei Beile und eine Säge aus Feuerstein von Ausacker.

BADEN.

Ankauf.

Eine Sammlung von Pfahlbau-Funden der Steinzeit aus der Station Bodman am Bodensee.

OESTERREICH-UNGARN.

Geschenk.

Herr Sanitätsrat Dr. Bartels, hier: Thonscherben von Aquincum, vom Stillfried und vom Gaiselberg.

ITALIEN.

Geschenk.

Herr Löhrl in Bari: sechs kleine Pfeilspitzen und vier Messer von Feuerstein von Valenzano bei Bari.

I. V.:
WEIGEL

H. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

NEUERWERBUNGEN

HUMPEN, Silber getrieben. Ulm, um 1680.
STANDUHR, Porzellan. Berlin, um 1770.
TEPPICH. Persien, XVII Jahrh.
GLASHUMPEN, emailliert, mit Darstellung des westphälischen Friedens. Deutschland 1650
GLASBECHER, emailliert, sogenanntes Achtmännerglas von Alfeld, 1716.
ZWEI FÄCHER mil Perlmuttergestell und bemalten Pergamentblättern, XVIII Jahrh.
MAJOLIKAPLATTE aus sechs Fliesen: Darstellung der Mater dolorosa, mit den Wappen Pius' II und Friedrichs III. Chaffagiolo, 1458—1464.
WASSERBLASE mit Waschbecken, Fayence von Rouen, XVIII Jahrh.
MESSKELCH, Silber getrieben und vergoldet. Spanien, XVI Jahrh.
EIN PAAR LEUCHTER, Silber vergoldet. Paris, 1738—1739.
SCHÜSSEL MIT UNTERSATZ, Silber. Paris, XVIII Jahrh.
FAYENCEN von Moustiers, Alcora. Rouen.
ZWEI STANDUHREN mit Bronzemontierung. Frankreich, um 1720 und 1750.
KABINETSSCHRANK. Spanien, um 1600.
SCHRANK, Eichenholz. Frankreich, XVI Jahrh.
ZWEI LEHNSTÜHLE. Frankreich, XVIII Jahrh.
BRONZELEUCHTER, mit Figur, als Lichtträger. Frankreich, zweite Hälfte des XVI Jahrh.

GESCHENKE

Herr Robert von Mendelssohn, Berlin. Zwei gemalte Fensterscheiben. Schweiz, XVI Jahrh.

Herr M. Lewy, Berlin. Blumentopf, Fayence von Moustiers. Fabrik L. Olery. XVIII Jahrh. — Porzellanschale, Venedig, erste Hälfte des XVIII Jahrh. — Stichblatt, Bronze. Italien, XVI Jahrh.

Herr A. Haupt, Hannover. Ein Paar Ohrgehänge, Silberfiligran.

Herr Paul Marcus, Berlin. Plakatständer, Schmiedeeisen.

Herr H. Hirschwald, Berlin. Tafel zur Veranschaulichung der getriebenen Lederarbeit.

Herr A. Fuchs, Berlin. Drei Stoffe, XVIII Jahrh.

SONDERAUSSTELLUNG XXXVIII

Eröffnet am 21. März, enthält: Schmuck- und Juwelierarbeiten vorwiegend älterer Herkunft.

Zu derselben haben Leihgaben zur Verfügung gestellt:

Seine Majestät der Kaiser und König.

Ihre Majestät die Kaiserin und Königin Auguste Victoria.

Ihre Majestät die Kaiserin und Königin Friedrich.

Ihre Königliche Hoheit die Prinzessin Victoria.

Ihre Königliche Hoheit die Prinzessin Margarethe.

Ihre Königliche Hoheit die Frau Prinzessin Friedrich Karl.

Ihre Königliche Hoheit die Frau Prinzessin Albrecht.

Das Königliche Museum in Kassel.

Das Herzogliche Museum in Gotha.

Das Museum schlesischer Altertümer in Breslau.

Die Königliche Zeichenakademie in Hanau.

Die Königliche Zeughaus-Verwaltung in Berlin.

Das Königliche Antiquarium.

Das Königliche Museum für Völkerkunde.

Das Königliche Münzkabinet.

Das Märkische Provinzial-Museum in Berlin.

Aufserdem über hundert Privatbesitzer von Schmuckgegenständen in Berlin, Worms, Köln, Frankfurt a. M., Breslau, Grofsenhain, Hamburg, Karlsruhe.

ARBEITEN NEUER INDUSTRIE

Auf Befehl Seiner Majestät des Kaisers und Königs wurde ausgestellt:

Ein Herren- und ein Damensattel mit Zubehör, in Goldstickerei; Geschenk Seiner Majestät des Sultans an Ihre Majestäten den Kaiser und die Kaiserin.

Frau von Wedell: Flügeldecke, auf Seide und Sammet gestickt, nach Entwurf von Timler.

Herr A. Dannenberg: Schürze, Leinenstickerei.

Lette-Verein: Wandschränkchen, Holz geschnitzt, mit einer Adresse für Frau Schepeler-Lette.

Aktiengesellschaft für Möbelfabrikation in Berlin: Entwürfe zur Fassaden-Dekoration eines Gebäudes der genannten Gesellschaft.

I. V.:
GRUNOW

II. UNTERRICHTS-ANSTALT

Schuljahr 1889/90.

Das Wintersemester wurde am 3. Oktober begonnen und am 29. März geschlossen.

Der Lehrplan blieb unverändert wie im vorangegangenen Schuljahre. Dem Lehrer-Kollegium wurde sein ältestes Mitglied, der Professor Elis, durch einen plötzlichen Tod entrissen.

Die Zahl der ausgegebenen Unterrichtskarten betrug 786.

Die Kopfzahl der Besucher:

	Vollschüler	Hospitanten	Zusammen
Schüler	103	284	387
Schülerinnen .	15	96	111
Summa . . .	118	380	498

E. EWALD

II. NATIONAL-GALERIE

1. Januar bis 31. März 1890.

A. ÖLGEMÄLDE

JOS. WENGLEIN, Herbstabend.

B. BILDWERKE

B. RÖMER, Porträtbüste des verstorbenen Geheimen Regierungsrats Professor Dr. Kirchhoff, Marmor.

C. HANDZEICHNUNGEN

M. VOIGT, Zeichnung nach Bronzino's Jünglingsporträt (Galerie Berlin), Kreide.

A. VON KLÖBER, Ölskizze zu seinem Gemälde: Jubal, Erfinder der Rohrflöte«.

Gesamtaufwand: 6 780 Mark.

Als GESCHENK erhielt die Königliche National-Galerie von dem Geheimen Ober-Postrat a. D. Wolff hierselbst zwei aus dem Nachlasse des Fräuleins Julie Wolff stammende Original-Gipsbüsten von Gottfried Schadow, darstellend das Bildnis seiner ersten Frau und sein Selbstporträt.

JORDAN

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

Elfter Jahrgang No. 4. 1. Oktober 1890

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH
ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG.

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. April — 30. Juni 1890

A. GEMÄLDE-GALERIE

Die Gemälde-Galerie hat im verflossenen Quartal mehrere namhafte Erwerbungen zu verzeichnen, teils durch Ankauf, teils durch Vermächtnis.

Der Geheime Kammerrat Dr. Karl Lampe in Leipzig vermachte der Galerie vier alte Gemälde: eine Madonna und eine »Maria Selbdritt« von Lucas Cranach, sowie eine Anbetung der Könige und eine kleinere Abnahme vom Kreuz von niederländischen Künstlern vom Anfange des XVI Jahrhunderts. Unter diesen Bildern ist der kleine Cranach, Maria mit dem Kinde und die hl. Anna darstellend, ein durch seine prächtige Färbung und seine naive Auffassung besonders reizvolles Werk des älteren L. CRANACH, wohl aus den zwanziger Jahren des XVI Jahrhunderts. Die kleine niederländische Kreuzabnahme scheint ein Werk des älteren P. CLAEISSENS von Brügge. Die Anbetung der Könige ist ein sehr tüchtiges Werk vom Anfang des XVI Jahrhunderts, das dem G. David sehr nahe steht, aber auch mit Jugendwerken des Mabuse Verwandtschaft hat.

Käuflich wurden zwei italienische Gemälde erworben, ein Bildnis von Bronzino und ein kleiner David von P. Pollajuolo. Das Porträt von ANGELO BRONZINO stellt Eleonore von Toledo, die Gattin Cosimo's I von Toskana dar. Es ist das Original des so oft in Kopien und Atelierwiederholungen vorkommenden Porträts, ausgezeichnet durch die vornehme Erscheinung der Dargestellten und die aufserordentlich liebevolle Durchführung, namentlich in der reichen Tracht. Das Bild von PIERO POLLAJUOLO zeigt den jungen David als Sieger über Goliath, dessen Haupt zwischen seinen Füfsen liegt. Es ist durch die köstlich naive Auffassung, die treffliche Zeichnung und ungewöhnlichen malerischen Reiz ein kleines Meisterwerk der florentiner Schule um das Jahr 1480.

I. V.:
BODE

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Für die Sammlung von Originalskulpturen wurde ein angeblich auf Melos gefundenes bärtiges Marmorköpfchen, vielleicht ein Zeus, und aus Smyrna das Bruchstück einer spätgriechischen Grabstele mit der Figur der Serapias und zwei musizierenden Sirenen erworben; für die Gipsabteilung das Bruchstück eines Jünglingskopfes aus Athen in Strafsburg (Athen. Mitteil. XV, 1890 S. 21, 6), ferner der Meleagerkopf in Villa Medici (Antike Denkmäler I, Taf. 40, 2), die Sappho in Villa Albani No. 1033, endlich der Antisthenes im Vatican (Visconti Iconogr. gr. pl. 22, 1).

Seit dem 1. Juni ist Dr. F. Winter bei der Abteilung als Hülfsarbeiter beschäftigt.

KEKULÉ

II. BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Die Abteilung hat mehrere wichtige Erwerbungen zu verzeichnen.

Zunächst ein Marmorrelief von ANTONIO ROSSELLINO: Maria auf einem reichverzierten Sessel, das Kind auf dem Schofse; oben zu beiden Seiten zwei Cherubim; das ganze in einem farbig bemalten Holztabernakel der Zeit. Das in England erworbene Relief gehört zu Rossellino's besten Arbeiten. Schon als Komposition besonders glücklich, ist es in der Durchführung, die hier ausnahmsweise durchweg die Hand des Meisters zeigt, von einer Frische und Vollendung, wie wenige selbst aus der Blütezeit des Quattrocento.

Eine zweite Erwerbung ist auch in ihrer Art ganz eigentümlich und besonders anziehend: die etwa dreiviertel lebensgrofse bemalte Thonstatue der hl. Flora in einem reichen Holztabernakel des Cinquecento; eine jugendliche schlanke Gestalt, Blumen im Haar und in dem leicht aufgerafften Obergewande, den Kopf erhoben und den Mund wie zum Singen leicht öffnend. Die Arbeit ist zweifellos von einem florentiner Künstler vom Ausgange des XV Jahrhunderts, vielleicht von der Hand des ANDREA DELLA ROBBIA, dem sie am verwandtesten erscheint.

Aufserdem wurde die Sammlung der *Stuckreliefs* um vier Arbeiten (nach Luca della Robbia und anderen florentiner Meistern) und die Sammlung der *Plaketten* um sieben auf der Versteigerung der Sammlung Piot in Paris erworbene Stücke bereichert, unter letzteren mehrere sehr seltene Arbeiten von Carradosso, Riccio und Enzola.

Eine archäologisch hervorragend wichtige Erwerbung wurde durch Herrn Dr. Dressel vermittelt: die überlebensgrofse *Marmorbüste eines Fürsten*, eine sehr sorgfältige Arbeit des XIII Jahrhunderts, welche sich als Antike im Handel befand.

Diese neuen Erwerbungen an Bildwerken wurden, soweit es anging, mit den neu erworbenen Gemälden zusammen vorübergehend im Eingangsraum der Gemäldegalerie aufgestellt, da es als ein Mangel empfunden wurde, dass bisher die Erwerbungen sofort in die Sammlungsräume, denen sie nach Zeit und Schule angehörten, eingereiht wurden und sich so zwischen der Menge der Kunstwerke alten Besitzes für den Beschauer verloren.

BODE

C. ANTIQUARIUM

Auf Antrag des vorgeordneten Herrn Ministers hat Seine Majestät der Kaiser und König am 26. Mai den der Krone gehörigen, bei Lauersfort gefundenen silbernen Ehrenschmuck eines römischen Kriegers unter Wahrung des Eigentums der Krone dem Antiquarium zur Aufstellung zu überweisen geruht.

TERRAKOTTENSAMMLUNG:

- drei weibliche Statuetten, eine mit beweglicher Silensmaske, eine andere auf eine ionische Säule sich stützend,
- Knabe mit Bock auf den Schultern,
- Affe sitzend, mit Fuchs auf dem Schofse,
- altertümlicher Frauenkopf,
- kleiner bärtiger Dionysoskopf,
- vergoldeter Schmuck in Form von Reliefmedaillons, zur Aufreihung an einem Faden.

BRONZEN:

- rundes Flachrelief mit eingelegtem Silber: Ares, sitzend mit Helm in der Hand,
- kleine Porträtfigur im Mantel,
- reich ornamentierter Spiegelgriff,
- nackte Jünglingsgestalt,
- Fundgegenstände aus Gräbern in Tamasos und andere cyprische Altertümer.

GOLD, SILBER UND EDELSTEINE:

- männlicher Profilkopf in Goldrelief,
- Goldblätter mit eingepressten Götterfiguren aus Cypern,
- silberne Stirnbänder mit Palmetten und Rosetten aus Cypern,
- zwei Onyxgemmen, eine mit badender Frau, die andere mit Jünglingskopf, aus Cypern,
- viereckiger Siegelstein mit Bacchantin,
- 263 aus einer gröfseren Sammlung ausgewählte Pasten.

Für die CYPRISCHE SAMMLUNG wurde eine stehende Aphroditestatuette aus Kalkstein erworben mit wohl erhaltenen Farbenspuren, sowie ein Grabrelief mit liegendem Manne, der eine an seinem Lager sitzende Frau bei der Hand fasst. Oben liegende Sphinx.

BEMALTE THONGEFÄSSE:

Stamnos aus Sizilien, rotfigurig: Orpheus sitzend und singend, rechts und links von je zwei männlichen Figuren umgeben, welche die Teilnahme ausdrücken, mit der sie zuhören,

zwei Lekythen mit vorzüglicher Zeichnung,

Mischkrug mit Herakles, der eine Frau heranzieht,

Vase aus schwarzem Thon, auf drei Füfsen stehend, mit zwei gegeneinander rennenden Löwen in Hochrelief. Herkunft Ikonion.

CURTIUS

D. MÜNZKABINET

Das Münzkabinet hat 28 griechische, 3 römische, 4 orientalische, 621 mittelalterliche und neuzeitliche Münzen und Medaillen, 1 Münzgewicht, 8 Münzstempel und 6 Siegelstempel, insgesamt 667 Stück erworben. Unter den griechischen Münzen ragen durch die Schönheit ihres Stiles oder ihre Seltenheit hervor die elischen, mit dem blitzschleudernden Zeus und dem von der Umschrift ΟΛΥΜΠΙΚΟΝ umgebenen Adler mit der Schildkröte, mit dem Zeuskopf und dem Adler, mit der sitzenden Nike und dem Adler mit dem Rehkalbe, ferner die Didrachme der Amphiktionen mit dem Kopfe der Demeter und dem thronenden Apollo, sodann die Tetradrachme von Gortyna, deren Erwerbung für die Sammlung schon seit vielen Jahren gewünscht und vorbereitet worden ist, mit dem Bilde der Roma und der ephesischen Artemis und dem Elephantenkopfe, dem Wappenbilde des Metellus Creticus, des Eroberers der Insel, und endlich eine viereckige Bronzemünze des baktrischen Königs Archebius, sowie eine silberne des Zoilus. Die drei römischen Münzen sind zwei Aurei des Postumus, der eine mit einem Löwen auf der Kehrseite, der andere mit der Minerva fautr. und ein Aureus des Diocletian mit dem Kopfe des Jupiter. Bemerkenswert sind die beiden erworbenen merovingischen Trienten, deren einer, in Autun geprägt, zwei Köpfe hintereinander zeigt, während der andere die Umschrift: EPISCOPVS ESTN trägt, mithin sicher ein bischöfliches Gepräge ist. An karolingischen Denaren sind erworben je einer Pipins von Dürstede, S. Cyriaci und St. Étienne, Karls des Grofsen von Arles, Ludwig des Frommen von Alabotesheim und Karls des Kahlen von Rauci Palatii und Valencienne. Unter den Pfennigen der sächsischen und fränkischen Kaiserzeit ragen hervor der ottonische Denar von Cambrai, der Denar der Abtei Prüm mit dem Kopfe des Heilands, der Denar des Herzogs Gozelo I von Lothringen mit dem Schwerte und der Beischrift VICTORIA, gewiss ein Denkpfennig auf den Sieg, den Gozelo und sein Sohn Gottfried 1037 bei Bar le Duc über Odo von der Champagne erfochten, und der braunschweigische Denar des Markgrafen Ekbert II mit den niederdeutschen Umschriften: GREVE EↃ(B)ERTVS und BRVN ESIVIC. Von gleichzeitigen aufserdeutschen Münzen sind zu erwähnen, ein Pfennig Heinrichs I von England mit doppelter Umschrift aus einem hier versteigerten Funde aus den russischen Ostseeprovinzen und ein Runenpfennig des dänischen Königs Magnus aus dem Funde von Denzin, der dem Kabinet durch den Eifer des Herrn Landrats von Kleist-Retzow unversehrt zugeführt worden ist, vor allen aber die zahlreichen böhmischen Pfennige, deren Erwerbung die Auflösung der ehemaligen Donebauerschen Sammlung ermöglicht hat, darunter Pfennige des Herzogs Boleslaus I und seiner Gemahlin Biagota, des Udalrich von Brünn, des Lutold von Znaim und des Königs Wladislaus II und seiner Gemahlin Judith (der Krönungspfennig). Unter den Brakteaten haben ein besonderes Interesse lediglich die dem Ende des XIII Jahrhunderts entstammenden grofsen Brakteaten der Edlen Herren von Eilenburg aus dem Funde von Weidenhain. An gleichzeitigen zweiseitigen Pfennigen sind ein Denar des Grafen Otto von Anhalt-Aschersleben aus demselben Funde zu nennen, ein Denar des Erzbischofs Petrus von Mainz, der mit einer Anzahl anderer Mainzer Münzen aus der ehemaligen Sammlung des Prinzen Alexander von Hessen erworben wurde, drei

Denare des Herzogs Bogislaus II von Pommern mit dem Bilde des hl. Sabinus, die gemeinschaftlich mit Pfennigen des Bogislaus und Kasimir einem kürzlich gehobenen pommerschen Funde entstammen, sowie einige mit Jahreszeichen versehene schwäbische Heller, die zusammen mit hessischen Brakteaten und französischen Groschen bei Erbach gefunden sind. Unter den erworbenen Groschen nehmen den vornehmsten Platz ein, Groschen Friedrichs II von Brandenburg mit dem kurfürstlichen Titel, von dem die Litteratur nur ein verschollenes Exemplar der ehemaligen Onolsbachschen Sammlung kennt, und der Groschen des Markgrafen Johann Cicero vom Jahre 1481 als Statthalter seines Vaters Albrecht Achilles in der Mark. Aufserdem sind zu nennen der Königsberger Schilling des Hochmeisters Ludwig von Erlichhausen mit einer Krone im oberen Kreuzwinkel, der in Nachahmung der preufsischen Schillinge geschlagene herzoglich pommersche Schilling von Stolpe, der gleichartige Schilling des Herrn Gumprecht von Alpen, der Groschen des Grafen Günther von Schwarzburg, der Groschen der Herzogin Margaretha von Braunschweig und der Kromstert von Orchimont im belgischen Luxemburg. Von den Goldmünzen sind hervorzuheben, ein Goldgulden Kaiser Friedrichs III von Österreich, mit dem Namen Kaiser Heinrichs des Heiligen auf der Kehrseite, ein Breslauer Dukat von 1531, und ein vierfacher Dukat des Gotthard Kettler mit dem Brustbilde desselben. Der Neuzeit gehören an ein Piedfort des Pfündners von Ferdinand I von Österreich, der Elbinger Sechsgröscher des Königs Sigismund I von Polen von 1536, die für die Besatzung von Pernau in Lievland 1573 geschlagene Mark und ein Schilling des Grofsen Kurfürsten, 1659 zu Lünen geprägt.

Unter den Medaillen zeichnen sich aus ein herrliches bronzenes Exemplar der ältesten Medaille, der geprägten Medaille des Franz von Carrara aus dem Jahre 1390, eine Bronzemedaille des Papstes Marcellus II und eine des Petrus Aretinus, eine Bleimedaille des Kaisers Friedrich III von Österreich und eine goldene des Herzogs Friedrich von Württemberg und seiner Gemahlin Isabella von 1593.

Unter den Münzstempeln befinden sich die des Danziger Notdukaten von 1577, unter den Siegelstempeln der silberne Stempel der Probstei Zabern aus der Mitte des XVI Jahrhunderts mit dem Bilde der Madonna, ein vorzügliches Kunstwerk.

Geschenke wurden der Sammlung überwiesen von der Königlichen Regierung in Düsseldorf, Herrn Hahlo in Berlin, Herrn Oberförster Hilsenberg in Doberschütz (der Fund von Weidenhain) und dem Herrn Grafen von der Osten auf Plathe.

I. V.:
MENADIER

E. KUPFERSTICHKABINET

Von den im verflossenen Quartal gemachten Erwerbungen sind die folgenden hervorzuheben:

A. KUPFERSTICHE

MEISTER E. S. Der Evangelist Matthäus, B. VI, pag. 24, No 66.

DERSELBE. Initial A, B. VI, pag. 42, No. 107.

DERSELBE. Inital Y, Original zu der Kopie, Pass. II, pag. 49.

SCHULE DES MEISTERS E. S. Die hl. Barbara, Pass. II, pag. 95, No. 7.

MEISTER DER SPIELKARTEN. Die Vögel-Drei, Pass. II, pag. 78, III.

MARTIN SCHONGAUER. Junge Frau, ein Wappen mit einem Schwan haltend, B. 98.

ISRAEL VAN MECKENEM. Die Kartenspieler, Pass. 251 (B. VI, pag. 302, No. 114).

MEISTER W. Gotische Architektur, Pass. II, pag. 281, No. 40.

DERSELBE. Gotische Architektur, Dutuit V, pag. 174, No. 67.

DERSELBE. Gotisches Blatt, B. VI, pag. 62, No. 23.

MEISTER W. (WENZEL VON OLMÜTZ). Pokal, Pass. II, pag. 137, No. 79.

DERSELBE. Gotische Ranken mit elf Putten, Pass. II, pag. 245, No. 242 (?).

MEISTER J. C. (HANS VON KULMBACH). Der hl. Michael, B. VI, pag. 386, No. 14.

DEUTSCHE SCHULE XV JAHRHUNDERT. Das hl. Abendmahl, Pass. II, pag. 218, No. 59.

DESGLEICHEN. Gotisches Rankenornament mit den Buchstaben M. Unbeschrieben.

DEUTSCHE SCHULE XV JAHRHUNDERT. Querfüllung mit Ranken, dazwischen Christus und Johannes, jeder von einem Engel begleitet. Unbeschrieben. Vergl. Pass. II, pag. 198, No. 282 und pag. 279 No. 25.
DESGLEICHEN. Maria mit dem Kinde, links der hl. Bruno, knieend. Unbeschrieben 114/82.
MEISTER C. H. Die hl. Gertrud, Nagler, Mon. II, No. 106 und 3034.
MEISTER J. B. Der Evangelist Lucas, B. VIII, pag. 301, No. 6.
DERSELBE. Der Evangelist Matthäus, Pass. IV, pag. 98, No. 6b.
DERSELBE. Der hl. Florian, Pass. IV, pag. 100. No. 57.
JAKOB BRINCK. Der Türkenkaiser, Pass. IV, pag. 95, No. 138.
WENZEL HOLLAR. »Fons signatus«, Parthey 458. Unvoll. Probedruck vor der Inschrift auf dem Springbrunnen.
GEORG FRIEDRICH SCHMIDT. Der Erzbischof von Narbonne, J. 38. Unbeschriebener Zustand, vollendet, aber vor der Schrift.
DERSELBE. G. F. Händel, J. 46.
MEISTER S. Der Schmerzensmann, umgeben mit sieben Runden, mit Darstellungen aus dem Leben Christi »dit siin die seven bloetstorting«. Unbeschrieben.
ALLAERT CLAESZ. Die Anbetung der hl. drei Könige.
THEODOR DE BRY. Der Schlemmerspiegel.
REMBRANDT. Die Landschaft mit der Baumgruppe (le Bouquet de Bois), B. 222, Dutuit 219, III. Zustand.
JEAN DE GOURMONT. Die Geburt Christi, B. IX, pag. 144, No. 1.
MARCANTONIO RAIMONDI. Die Geburt Christi, B. 16.
F. CAMPI. Ansicht von Genzano, Aquatintablatt, Geschenk des Herrn Dr. med. et phil. Joseph in Berlin.

B. HOLZSCHNITTE

DEUTSCHE SCHULE XV JAHRHUNDERT. Das Wappen des Bistums Würzburg (vergl. Pass. II, pag. 128, No. 30.)
HANS BURGKMAIR. Bathseba im Bad, B. 5.
LUCAS CRANACH. Der hl. Georg, B. 64, (Heller 222).
DRRSELBE. Bildnis des Kurfürsten Johann Georg Friedrich I von Sachsen, B. 136.
LUCAS CRANACH. Bildnis der Kurfürstin Sybilla von Sachsen, B. 137.

C. BÜCHER MIT HOLZSCHNITTEN

JOH. DE TURRECREMATA. Mediationes (Mainz) Joh. Numeister, 1479, Hain No. 15726.
SAVONAROLA. 27 verschiedene Traktate, 4°.
ESOPUS constructus moraliçatus et hystoriatus. Venedig, 1517.

D. ZEICHNUNGEN

Sechs Zeichnungen von ALBRECHT DÜRER konnten erworben werden, von denen drei aus der Sammlung Klinkosch stammen, drei auf der Versteigerung der Sammlung Mitchell erstanden wurden. Dürer ist jetzt in unserer Zeichnungssammlung ungewöhnlich reich und nach allen Seiten seiner Kunst hin trefflich vertreten. Diese Zeichnungen sind:
Lautenspielender Engel. Eine männliche Gestalt, bis zu den Knien sichtbar, steht, auf einer Laute spielend, mit ausgebreiteten Flügeln an einer Brüstung. Mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1497 bezeichnet. Weifsgehöhete Silberstiftzeichnung auf violettgrau grundiertem Papier. 268 mm hoch, 195 mm breit. Aus den Sammlungen Th. Lawrence, Woodburn, Coningham, Hawkins und Mitchell. Thausing I 138, Ephrussi 59, Lippmann, Zeichnungen von Albrecht Dürer, No. 73.
Sitzende Frau. Eine beleibte Frau, ein Schlüsselbund an der linken Seite, in der Rechten eine Nelke haltend, sitzt auf einer Holzbank. Mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1514 bezeichnet. Federzeichnung, 217 mm hoch, 162 mm breit. Aus den Sammlungen Villardi und Mitchell. Ephrussi 179, Lippmann 79.
Kopf des Apostels Paulus. Lebensgrofse Studie zu dem Bild: »die vier Temperamente« in der Alten Pinakothek in München. Mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1526 bezeichnet. Kreidezeichnung auf gelbbraun grundiertem Papier. 380 mm hoch, 291 mm breit. Aus den Sammlungen Th. Lawrence und Mitchell. Thausing II 274, Ephrussi 342, Lippmann No. 89.

Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. Mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1511 bezeichnet. Federzeichnung, 277 mm hoch, 207 mm breit. Aus den Sammlungen Festetits und Klinkosch. Ephrussi 186.

Die Einsiedler. An einer Quelle sitzen links zwei Einsiedler, denen ein Rabe Speise bringt. Mit dem Monogramm bezeichnet. Federzeichnung, 186 mm hoch, 186 mm breit. Aus der Sammlung Klinkosch. Thausing 128 (»Waldpartie am Schmausenbuck bei Nürnberg«). Ephrussi 108.

Die Kreuztragung Christi. Mit dem Monogramm bezeichnet. Federzeichnung, 294 mm hoch, 215 mm breit. Aus der Sammlung Klinkosch. Ephrussi 98.

Der Hilfsarbeiter Dr. Kämmerer ist zum kommissarischen Direktorial-Assistenten ernannt worden.

I. V.:
SPRINGER

F. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Die VORDERASIATISCHEN ALTERTÜMER erhielten bedeutenden und wichtigen Zuwachs.

Als GESCHENK gingen uns zu eine männliche und eine weibliche Büste aus Palmyra, deren letztere nach der Lesung des Herrn Professors Sachau aus dem Jahre 235 n. Chr. stammt; wir verdanken beide der Güte des Herrn Ludwig Jacoby hierselbst.

ANKÄUFE

105 Thontafeln (beziehungsweise Bruchstücke von solchen) aus dem Funde von el Amarna, dessen gröfseren Teil wir schon durch die Munifizenz des verewigten Herrn Kommerzienrats J. Simon besafsen.

Grofses Siegesdenkmal des Assyrerkönigs Assarhaddon (681—668 v. Chr.), zur Feier der Eroberung von Aegypten errichtet. Das Relief der Vorderseite zeigt den Aethiopenkönig Taharka und den König von Tyrus als Gefangene des Assarhaddon. Aus den Ausgrabungen des Orient-Komitees zu Sindjirli.

Denkstein des babylonischen Königs Mardukbaliddin (des Merodachbaladan der Bibel), der die Belehnung seines Vasallen Bel-achi-irba verewigt. Das Relief ist durch ungewöhnliche Schönheit ausgezeichnet. (Vom Jahre 714 v. Chr.)

Steinschale mit dem Bilde eines Totenmahles in spätem Stil und vermutlich nachchristlicher Zeit angehörig; merkwürdig durch ihre Herkunft aus dem Pendjab.

Den ÄGYPTISCHEN ALTERTÜMERN gingen als GESCHENK des Herrn Vizekonsuls Meyer in Suez zu ein Granitblock mit einer Inschrift Ramses' II und ein Alabasterpfeiler mit arabischer Inschrift. Beide sind durch ihre Herkunft aus dem Schutthügel der alten Stadt Clysma bei Suez von Interesse.

Angekauft wurden unter anderem:

SÄRGE UND BESTATTUNGSREQUISITEN:
- Sarg der Sängerin Tamaket, mit schöner Bemalung (Dyn. 20).
- Hölzernes Modell einer Küche, völlig erhalten, aus einem oberägyptischen Grabe ältester Zeit.
- Totenfigur aus vielfarbiger Fayence. (Neues Reich.)
- Rohe Totenfigur eines König Ramses.
- Thönerne Opfertafel.
- Drei als Amulett gebrauchte kleine Papyrusrollen.

WAFFEN:
- Kriegsbeil, das bronzene Blatt ist mit Lederriemen am Stiel befestigt. (Neues Reich.)

HAUSGERÄTE:
- Bronzene Pfeilspitzen, angeblich aus einem alten thebanischen Grabe.
- Hölzerner Fufsschemel.
- Niedriges Arbeitstischchen.
- Zwei kleine Kasten.

TERRAKOTTEN GRIECHISCH-RÖMISCHER ZEIT:
- Karrikatur eines alten Mannes mit zwei Krügen.
- Wagen mit zwei Pferden.

AUS SPÄTRÖMISCHEN GRÄBERN:
- Hemd mit aufgenähten Ornamentstücken.
- Strumpf aus rother Wolle.
- Ledergurt mit eingepressten Ornamenten.

An Studienmaterial wurden uns die Negative und Abklatsche der Nimruddagh Expedition überwiesen. Auch erwarben wir 140 Photographien orientalischer Altertümer des Louvre.

ERMAN

G. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

ASIEN.

Die ostasiatischen und indischen Sammlungen erhielten in diesem Vierteljahre ganz bedeutenden Zuwachs dadurch, dass seitens der Direktion des Kupferstichkabinets die bis dahin in den Räumen dieser Abteilung untergebrachte Sammlung GIERKE überwiesen wurde. Diese im Winter 1882 im Lichthof des Königlichen Kunstgewerbe-Museums ausgestellt gewesene Sammlung japanischer Gemälde giebt teils in Originalen, teils in Kopien einen annähernd vollständigen Überblick über die Geschichte der japanischen Malerei. Gleichzeitig wurde eine grofse Anzahl älterer japanischer und chinesischer Malereien und japanischer Holzdrucke, sowie südindische und indopersische Malereien überwiesen. Unter den indischen Bildern fand sich ein mehr als 12 Meter langes ungemein figurenreiches Gemälde auf Leinwand aus einem Tempel auf der Insel Bali. Dasselbe stellt Scenen aus der auf der Insel gehenden Version der Râma-Sage dar und ist vielleicht das gröfste und vollendetste balinesische Bild, welches in Europa vorhanden ist.

Von der Reise des Direktors der ethnologischen Abteilung, Herrn Geheimrat Dr. A. BASTIAN gingen mehrere Sammlungen aus Indien ein:

Kultusgegenstände aus Südindien (darunter dschainistische), Miniaturen und Schriftproben; Gegenstände der wilden Stämme.

Geschenke:

Herr Dr. VICTOR LEHMANN in Batoe Tjatjar (Java) schenkte Ahnenfiguren von der Insel Nias,

Herr Polizeileutnant SCHMIDT-NEUHAUS chinesische Malereien,

Herr Dr. LANDAU Photographien von den Philippinen,

AFRIKA:

Herr VON ROTTENBURG übergab Gegenstände aus Tanger als Geschenk,

Herr Dr. HANS MEYER eine Sammlung von Dschagga-Gegenständen.

AMERIKA.

Die früher schon eingeleitete Erwerbung zweier für die Archäologie des alten Mexiko Epoche machenden Sammlungen ist in diesem Vierteljahr zum Abschluss gelangt. Es sind dies die Sammlungen von Altertümern des Herrn STREBEL in Hamburg und des Herrn Dr. SELER. Was beide Sammlungen auszeichnet, ist die sorgsame Präzisierung der zusammengehörigen Fundobjekte wie die genaue Konstatierung der Ausgrabungsstätten, so dass es auf Grund dieser Sammlungen möglich sein wird, die einzelnen Völkercharaktere des alten Mexiko auseinander zu halten und dadurch in ältere, ohne diese Vorbedingungen zusammengeraffte Sammlungen in wissenschaftlicher Weise Ordnung zu bringen.

Durch die Bemühungen des aufserordentlichen Gesandten in Buenos-Ayres, Freiherrn VON ROTENHAN erhielt die Abteilung Geschenke von Altertümern aus den Provinzen Tucuman, Salta, Catamarca von den Herren ALBERTO SEIDLER, FRANCISCO SCHMIDT, ALBERTO SCHNEIDEWIND.

Herr Dr. BOHDE in Stade überwies eine peruanische Mumie.

I. V.
GRÜNWEDEL

II. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

PROVINZ BRANDENBURG.

Geschenke.

Herr Leutnant Westphal in Inowraclaw durch Vermittelung des Herrn Schulamtskandidaten Dr. Metscher in Neu-Ruppin: einen Steinhammer von Röpersdorf, Kr. Prenzlau.

Herr Gutsverwalter L. Conze, Sarlhusen: einen Steinhammer von Segeletz, Kr. Ruppin.

Herr Forst-Assessor Krause, Alt-Ruppin: slavische Thonscherben von dem dortigen Burgwall.

Herr Schriftsteller O. Cordel, Halensee: vorrömische, auf seinem dortigen Grundstück gefundene Thonscherben.

Das Königliche Eisenbahnbetriebsamt in Guben: Thongefäfse vom Lausitzer Typus aus dem Gräberfelde von Thiemendorf, Kr. Guben.

Herr Kaufmann Nippe, Berlin: Thongefäfse aus einem Gräberfelde bei Saarow am Scharmützel-See, Kreis Beeskow-Storkow.

Herr Dr. Degner, Moabit: verschiedene kleine Bronze-Beigaben aus dem Gräberfelde von Freiwalde, Kr. Luckau.

Herr A. Schmogrow, Spremberg: eine kleine Schale und Thonscherben aus vorrömischer Zeit vom Gräberfelde von Sellessen, Kr. Spremberg.

Herr Oberlehrer Dr. Jentsch, Guben: zwei kleine Gefäfse von Starzeddel, Kr. Guben.

Herr Amtsrat Pfützenreuter, Amt Wittstock: ein Mahlstein aus der slavischen Zeit von Amt Wittstock.

Herr Amtsvorsteher Bruno, Tegel: eine Anzahl von Urnen und Beigefäfsen aus dem dortigen der älteren Bronzezeit angehörigen Gräberfelde.

Herr Rentier Mann in Wismar: das Bruchstück eines bronzenen Zierstückes von Waltersdorf, Kr. Teltow.

Von der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte durch Vertrag überwiesen: eine Anzahl von Thongefäfsen und Thonscherben aus verschiedenen Lokalitäten der Nieder-Lausitz.

Ankäufe.

Ein zusammenhängender Goldfund, bestehend aus einem sehr schönen getriebenen Gefäfs, zwei massiven Armringen und zwei Dratspiralen, aus der Gegend von Werder a. d. Havel.

Eine Anzahl von merkwürdigen kleinen Bronzeringen und anderen Zierraten aus einem der letzten vorrömischen Zeit angehörenden Gräberfelde bei Neu-Hardenberg, Kr. Lebus.

Eine Urne von Tüchen bei Pritzwalk.

Urnen, Beigefäfse und kleine Beigaben von Bronze und Knochen aus dem Gräberfelde von Rosenthal, Kr. Nieder-Barnim.

Zwei Steinhämmer von Ferchesar, Kr. West-Havelland.

Ein grofses Steinbeil von Milow, Kr. West-Priegnitz.

Ausgrabungen im Auftrage der General-Verwaltung:

Kleine Beigaben von Eisen und Bronze, sowie Urnenreste aus der letzten vorrömischen Zeit auf dem Gräberfelde von Schweizerhof bei Zehlendorf, mit gütiger Erlaubnis des Herrn Geheimrats Lähr.

Steingeräte der verschiedensten Art, wie Beile, Messer, Pfeilspitzen etc. aus einem grofsen neolithischen Gräberfelde bei Mildenberg, Kr. Templin.

PROVINZ POMMERN.

Geschenke.

Herr Lotterie-Einnehmer Mengdehl: Greifswald: ein grofser Nucleus aus Feuerstein von Safsnitz.

Herr Schilling, Arkona: eine Axt und ein Messer von Feuerstein, dort gefunden.

Ankäufe.

Ein grofses halbmondförmiges Messer aus grauem Feuerstein von Sagard auf Rügen.

Mehrere Feuerstein-Beile von Rügen.

Ein grofses halbmondförmiges Messer aus Feuerstein von Garz auf Rügen.

Eine grofse Sammlung von Steingeräten aus verschiedenen Lokalitäten der Insel Rügen.

PROVINZ OST-PREUSSEN.

Geschenk.

Herr Gymnasial-Direktor Dr. W. Schwartz, Moabit: ein bronzener, der altpreufsischen Zeit angehörender Armring.

PROVINZ POSEN.

Geschenk.

Herr Gutsbesitzer F. Moderow, Fratzig, Kr. Czarnikau: ein daselbst gefundenes

Geweihstück mit den Spuren alter Bearbeitung.

Ankauf.

Zwei gröfsere Sammlungen von Thongefäfsen mit zahlreichen Beigaben aus Bronze und Eisen aus mehreren Gräberfeldern im Kreise Fraustadt.

PROVINZ SCHLESIEN.

Geschenke.

Se. Durchlaucht Fürst Hermann Hatzfeldt-Trachenberg auf Trachenberg: drei daselbst gefundene flache eiserne Schalen aus altslavischer Zeit.

Herr stud. pharm. G. Jacubowski, Berlin: drei aus der Provinz Schlesien stammende Thongefäfse der vorrömischen Zeit.

Ankäufe.

Eine Anzahl von Urnen und kleineren Thongefäfsen aus mehreren Gräberfeldern des Kreises Nimptsch.

Ein Celt und ein Armring von Bronze aus der Gegend von Breslau.

PROVINZ SACHSEN.

Geschenke.

Herr Oberförster Brecher in Grünewalde: eine Anzahl von Urnen mit teilweise sehr interessanten Beigaben aus der letzten vorrömischen Zeit, von mehreren Lokalitäten des I. Jerichower Kreises.

Die Königl. Eisenbahn-Direktion in Erfurt: mehrere beim Bahnbau gefundene vorrömische Thongefäfse und ein Steinbeil.

Von der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte überwiesen: mehrere sehr interessante Thongefäfse aus altsächsischer Zeit von Ober-Röblingen, Kr. Sangerhausen.

Ankäufe.

Eine Anzahl von Steingeräten aus der Umgegend von Eckartsberga und Naumburg.

Ein Halsring von Bronze und mehrere Urnen mit Beigaben aus vorrömischer Zeit von Ferchels, Kr. Jerichow II.

PROVINZ HANNOVER.

Geschenk.

Herr Bauunternehmer Heinke in Perleberg: eine Nadel und ein Sporn von Bronze, beide in einem Torfmoor bei Dannenberg gefunden.

Ankäufe.

Ein goldener Fingerring aus Ostfriesland.

Ein zusammenhängender Grabfund aus einem Hügelgrabe bei Lamstedt, Kr. Neuhaus, bestehend aus einem goldenen Armring, sowie aus einem Schwert, einem Dolch, einem Celt und einem kleinen Zierbuckel von Bronze.

PROVINZ SCHLESWIG-HOLSTEIN.

Geschenk.

Herr Dr. U. Jahn, Moabit: ein bronzener Dolch von Puls, Kr. Rendsburg.

Ankäufe.

Ein grofser Schild von Bronze, gefunden in einem Hügelgrabe bei Schiphorst, Kr. Herzogtum Lauenburg.

Eine reichhaltige Sammlung von Steingeräten, sowie einige Bronzen aus Angeln durch gütige Vermittelung von Frau von Rumohr auf Rundhof.

GROSSHERZOGTUM MECKLENBURG-SCHWERIN.

Geschenk.

Herr Rentier Mann in Wismar: Scherben von Urnen mit verschiedenartigen Ornamenten aus der römischen Kaiserzeit.

GROSSHERZOGTUM SACHSEN-WEIMAR.

Ankauf.

Drei Sendungen von Steingeräten verschiedenster Art aus mehreren Lokalitäten der Umgegend von Weimar.

KÖNIGREICH WÜRTTEMBERG.

Ankauf.

Abgufs einer grofsen aus der merovingischen Zeit stammenden und im Museum von Stuttgart befindlichen Steinfigur.

KÖNIGREICH BAYERN.

Ankauf.

Eine gröfsere Anzahl von Funden aus Hügelgräbern der jüngsten Bronzezeit in der Oberpfalz.

Funde aus Hügelgräbern verschiedener Lokalitäten in Oberfranken.

GROSSHERZOGTUM BADEN.

Ankauf.

Eine Sammlung von Pfahlbautenfunden der Steinzeit aus der Station von Bodman am Bodensee.

SCHWEDEN UND NORWEGEN.

Geschenk.

Herr Dr. Gomer Brunius in Landskrona: eine aufserordentlich schöne und reiche Sammlung von typischen Steingeräten aus Schonen.

Ankauf.

Ein grofser Halsschmuck von Bronze aus Gotland.

DÄNEMARK.

Ankauf.

Eine Sammlung von Thongefäfsen und Bronzen von der Insel Mors in Jütland.

RUSSLAND.

Ankauf.

Ein spiralförmig gewundener Silberbarren aus Reval, Estland.

OESTERREICH-UNGARN.

Geschenk.

Herr Oberstleutnant Robert Daublebsky von Sterneck in Wien: Pfahlbautenfunde aus dem Laibacher Moor.

Ankauf.

Gipsabgüsse von zwei alten Steinfiguren, angeblich dacische Bergleute darstellend, gefunden bei Körösbanga in der Nähe von Deva in Siebenbürgen, durch gütige Vermittelung der Verwaltung des National-Museums zu Budapest.

Thongefäfse und kleine Steingeräte von Herbitz, Wicklitz und Türmitz im nördlichen Böhmen.

ITALIEN.

Ankauf.

Eine altetrurische silberne Fibel mit den Resten von Goldplattierung.

SPANIEN.

Ankauf.

Eine grofse Sammlung von Thongefäfsen und den verschiedensten Fundstücken von Stein, Knochen und Metall aus einer alten Ansiedelung und einem dazugehörenden Gräberfelde bei El Argar in der Provinz Granada.

I. V.:
WEIGEL

H. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

NEUERWERBUNGEN

HOLZ

TÄFELUNG eines Zimmers, in Holz geschnitzt, mit Alkoven, Spiegeln, vier gemalten Füllungen. Paris, um 1720.

KREDENZSCHRANK mit hohem Aufbau und Baldachin. Deutschland, um 1500.

GLASSCHRANK. Körper Eichenholz geschnitzt mit Messingbeschlägen. Lüttich, um 1750.

KOMMODE in Boule-Arbeit. Nachbildung eines französischen Prachtmöbels der Zeit Louis' XIV. Moderne Arbeit von Zwiener in Paris.

KANDELABER, Holz geschnitzt und vergoldet. Florenz, um 1500.

ZWEI BÜSTENSTÄNDER, Holz geschnitzt, bemalt und vergoldet. Italien, XVII Jahrh.

METALL

BECHER, Silber graviert. Augsburg, um 1700.

ZINNSCHÜSSEL mit dem Mittelbilde des Mars. Auf dem Rande allegorische Darstellungen. Vorzügliches Exemplar des wahrscheinlich auf François Briot zurückzuführenden Modells.

TISCHLEUCHTER, Bronze. Italien, Anfang XVI Jahrh.

NACHBILDUNG des Kaiserpokals von Osnabrück. Das Original in Silber vergoldet mit Email, ist deutsche Arbeit, um 1300. Die Nachbildung von Vollgold in Berlin.

VERSCHIEDENES

PORZELLANFIGUREN von Berlin und Frankenthal.

ALTCHINESISCHE PORZELLANE.

MODERNE FRANZÖSISCHE ARBEITEN in Glas, Steingut und Porzellan.

BUCHEINBÄNDE, italienisch und deutsch. XVI bis XVII Jahrh.

GESTICKTE SPITZE. Venedig, XVI Jahrh.

GESCHENKE

Se. Königliche Hoheit der Prinz Leopold von Preufsen. Teile eines Kachelofens mit buntglasierten Kacheln. Nürnberger Arbeit, XVI Jahrh.

Herr Karl Bauer, Architekt. Zwei Stuckdecken, Täfelwerk und ornamentale Steinarbeiten aus dem abgebrochenen Palais Wartenberg (die alte Post an der Königsbrücke). Hervorragende Arbeiten von Schlüter oder unter seinem Einfluss entstanden. Berlin, um 1700.

Herr Präsident von Neefe. Dachspitze in grau Steinzeug. Nassau, 1781.
Klappmesser.

Herr Dr. van Koolwyk. Terrine aus Fayence. Süddeutschland, XVIII Jahrh.

Herr Dr. Darmstädter. Vier Beschläge von Bronze. Um 1800.

Herr Hofgürtlermeister Preetz. Drei Bände eines Musterbuchs mit Schmuckstücken von Eisenguss. Berlin, Anfang XIX Jahrh.

Königliche Regierung in Magdeburg. Zwei Gussformen für Schwertteile. Deutschland, XVI Jahrh.

Herr Angelo Minghetti, Bologna. Sechs Majolikateller in Renaissancestil, von ihm selbst gemalt.

Herr Maler Timler. Notizbuch. XVIII Jahrh.

Vermächtnis des Herrn Prümm. Sammlung von 153 silbernen Schnürstiften. Zumeist Süddeutschland, XVIII—XIX Jahrh.

ARBEITEN NEUER INDUSTRIE

Auf Befehl Seiner Majestät des Kaisers und Königs wurden ausgestellt die für die Salzwirkerbrüderschaft in Halle a. S. bestimmten Geschenke:

Becher mit dem Brustbild Seiner Majestät des Kaisers Friedrich III. Entworfen und in Silber getrieben von Lind.

Zwei Fahnen mit Insignien Seiner Majestät des Kaisers und Seiner Majestät des Kaisers Friedrich III nach Entwürfen von Timler, ausgeführt von Bessert-Nettelbeck und Fräulein Seliger.

Herr Josef Guggenbichler. Wanduhr mit Konsol. Mit Beschlägen von Goldbronze.

Herr L. C. Busch. Standuhr, Bronze, mit Einlagen von Lapis-Lazuli.

Herr Professor Max Koch. Fries auf Holz gemalt, mit ausgehobenem Grund. Bestimmt für den Ausschank des Pschorrbräu in Köln.

Herr Max Seliger, Maler. Studien und Skizzen aus Deutschland und Italien.. Aufnahmen dekorativer Malereien, Landschaften, Naturstudien.

Herr Rohde, Architekt. Aufnahme architektonischer kunstgewerblicher Altertümer in Russland. (Zur Ergänzung wurden Photographien und Abbildungen hinzugefügt.)

LESSING

II. UNTERRICHTS-ANSTALT

Das Sommerquartal wurde am 10. April begonnen und am 28. Juni geschlossen.

Lehrplan und Lehrkörper blieben unverändert wie im Wintersemester.

Die Zahl der ausgegebenen Unterrichtskarten betrug 605, — die Kopfzahl der Besucher 381, nämlich:

	Vollschüler	Hospitanten	Zusammen
Schüler	80	206	286
Schülerinnen .	12	83	95
Summa . . .	92	289	381.

Ausstellung der Schülerarbeiten im Anfang des Monats Oktober im Lichthofe des Kunstgewerbe-Museums.

E. EWALD

II. NATIONAL-GALERIE

1. April bis 30. Juni 1890.

Erwerbungen:

A. ÖLGEMÄLDE

K. RAUPP (München), »Friede (Am Chiemsee)«.
E. KANOLDT, »Küstenlandschaft mit Staffage (Penelope)«.
Gesamtaufwand 10 000 Mark.

B. HANDZEICHNUNGEN

F. KRÜGER, »König Friedrich Wilhelm III zu Pferde mit Suite«, Kreidezeichnung.
DERSELBE, »Kaiser Nikolaus von Russland zu Pferde mit Suite«, Kreidezeichnung.
G. PFANNSCHMIDT, »Mutterliebe«, 14 Blatt Federzeichnungen.
J. SCHNORR v. CAROLSFELD, »König David und Bath-Seba«, Federzeichnung.
F. OLIVIER, »Landschaft«, Bleistiftzeichnung.
W. v. SCHADOW, »Skizzenbuch aus der Zeit seines Aufenthaltes in Rom«.
W. RIEFSTAHL, Schweizerhaus, Jagdschloss des Grofsherzogs von Mecklenburg-Strelitz«, Ölstudie.
DERSELBE, »Kapelle am Sand bei St. Martin«, Ölstudie.
DERSELBE, »Friedhof zu Egz im Bregenzer Walde«, Ölstudie.
DERSELBE, »Kinderbegräbnis in St. Martin«, Ölstudie.
DERSELBE, »Joseph Haller mit Fahne«, Kreidezeichnung.
DERSELBE, »Aner Hansl, St. Leonhard«, Kreidezeichnung.
DERSELBE, »Franziska Keller, 76 Jahr alt, Gastwirtin in Appenzell«, Kreidezeichnung.
DERSELBE, »Appenzellerin im Festtagsgewand«, Kreidezeichnung.
DERSELBE, »Mann und Frau in der Trauertracht des Bregenzer Waldes«, Kreidezeichnung.
DERSELBE, »Joseph Albiez von Altdorf in Hauensteiner Tracht«, Kreidezeichnung.
BONAVENTURA GENELLI, »Männlicher Akt«, Bleistiftzeichnung.
v. GLEICHEN-RUSSWURM, »Vier Landschaften«, Aquarellen.

Die Lithographien-Sammlung wurde durch mehrere Ankäufe von Original-Lithographien u. s. w. vermehrt.
Gesamtaufwand 22 900 Mark.

Auf Befehl Seiner Majestät des Kaisers und Königs wurde der Königlichen National-Galerie das Kolossalgemälde von Professor FERDINAND KELLER in Karlsruhe, »Kaiser Wilhelm der Siegreiche«, welches aus Mitteln des Allerhöchsten Dispositionsfonds bei der Generalstaatskasse für den preufsischen Staat erworben wurde, zur Aufstellung überwiesen.

An

GESCHENKEN UND VERMÄCHTNISSEN

erhielt die Königliche National-Galerie:

v. ANGELI, »Bildnis Sr. Majestät des hochseligen Kaisers und Königs Wilhelms I«, Ölgemälde, Vermächtnis Ihrer Majestät der hochseligen Kaiserin und Königin Augusta.
J. A. KOCH, »das Opfer Noahs«, Ölgemälde, Vermächtnis des verstorbenen Königlich sächsischen Kammerrates Dr. Lampe in Leipzig.
MARIE v. PARMENTIER, »Dieppe«, Ölgemälde, Geschenk von Frau von Parmentier und Frau Luise Begas-Parmentier.
E. WOLFF, »Circe«, Marmorstatue, Vermächtnis des verstorbenen Staatsministers a. D. Freiherrn von Patow.

AUSSTELLUNG

Im Monat April und Mai fand im zweiten Corneliussaale eine Ausstellung der Werke des Malers und Radierers BERNHARD MANNFELD statt. Hierzu verfafste der Direktorial-Assistent Professor Dr. von Donop eine Er-

läuterungsschrift über Mannfeld und sein Radierwerk, sowie über die Technik der Radierkunst (Verlag von R. Wagner in Berlin, Druck von Wallau in Mainz), welcher das vollständige Verzeichnis der vorgelegten Drucke etc. und drei Kunstbeilagen beigefügt sind.

JORDAN

BRESLAU

SCHLESISCHES MUSEUM DER BILDENDEN KÜNSTE

Im Etatsjahr 1889/90 haben folgende Vermehrungen der Sammlungen stattgefunden:

A. SKULPTUREN

Die bisher im Vestibül aufgestellt gewesenen Gipsmodelle der Bildnisgruppen Dürers und Michelangelo's von Professor Albert Härtel sind durch Bronzeabgüsse ersetzt worden, welche in der Erzgiefserei von Chr. Lenz in Nürnberg ausgeführt worden sind.

B. GEMÄLDE

R. HENNEBERG. Märchen.

M. ROOSENBOOM. Rhododendren.

O. BIERMER. Der auferstandene Christus. Geschenk des Herrn Konsuls R. Schöller in Zürich.

A. KOPISCH. Sechs kleine Landschaften in Öl.

A. VON KLOEBER. Bildnis eines Knaben. Vermächtnis des verstorbenen Professors C. Bötticher.

Infolge gelungener Restauration konnten aus dem Magazin in die Galerie übergeführt werden:

ITALIENISCH um 1500. Schüler des Pintoricchio. Maria mit dem Kind und dem hl. Hieronymus.

DEUTSCH, ERSTE HÄLFTE DES XVI JAHRHUNDERTS. Darstellung der Schlacht bei Orsza (1514).

C. KUPFERSTICHE UND RADIERUNGEN

Erworben wurden im Ganzen 104 Blatt moderner Malerradierungen, darunter die vollständige Folge der Drucke des Freiherrn von Gleichen-Russwurm als Geschenk des Künstlers.

D. KUNSTGESCHICHTLICHER APPARAT

Erworben wurden 267 Bände (Mappen und Hefte) und 1052 Photographien.

Herr Dr. M. Semrau ward als Hilfsarbeiter bei der Verwaltung der Sammlungen angestellt.

JANITSCH.

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

STUDIEN

UND

FORSCHUNGEN

ZUR GESCHICHTE DER FLORENTINISCHEN MALEREI DES XV JAHRHUNDERTS

SANDRO BOTTICELLI IN DER ZWEITEN PERIODE SEINER THÄTIGKEIT. — FILIPPINO LIPPI, RAFFAELLINO DEL GARBO, PIERO DI COSIMO[1]

VON JULIUS MEYER

Bevor wir Sandro Botticelli's Schaffen in seiner zweiten Periode, soweit von ihr Zeugnisse in der Berliner Galerie erhalten sind, näher verfolgen, haben wir uns noch mit einer besonders anziehenden Seite seiner Thätigkeit zu beschäftigen. Wohl gehört dieselbe im Wesentlichen und in ihren schönsten Erfolgen der Blütezeit seines florentiner Wirkens an, doch hat sie auch in seiner späteren Zeit noch mannigfache Werke aufzuweisen. Wir meinen jene Gemälde profanen, zumeist mythologischen Inhalts, die den Meister bis in die neueste Zeit nicht weniger beliebt und berühmt gemacht haben, als seine Darstellungen der Madonna im Kreise der Engel. Insbesondere sind es die »Allegorie auf den Frühling« in der Akademie zu Florenz und die »Geburt der Venus« in den Uffizien, welche auch in den weiteren Schichten der Italienfahrer eine ungewöhnliche Anzahl von Bewunderern gefunden und selbst moderne Künstler — ich erinnere hier nur an die englischen Praeraphaeliten — zur Nacheiferung angeregt haben. Es ist die Verschmelzung antiker Vorstellungen und Gestalten mit einer poetisch-märchenhaften Phantasie, welche, indem sie ihren Gegenstand ganz der Wirklichkeit entrückt und doch in das Gewand der neu offenbarten Natur kleidet, einen so eigenartigen Zauber nicht blofs auf des Meisters Zeitgenossen, sondern selbst auf das heutige Geschlecht noch ausübt.

So finden wir auch hier jenes eigentümliche Verhältnis der Renaissance zur Antike, das sich mit der einfachen Formel freier Nach- und Umbildung keineswegs

---

[1]) Aus der demnächst erscheinenden fünften Lieferung des von der Generalverwaltung herausgegebenen Bildwerkes: Die Gemälde-Galerie der Königlichen Museen zu Berlin. Mit erläuterndem Text von J. Meyer und W. Bode. Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung. — Die Überschrift des Kapitels, dem der hier abgedruckte gröfsere Teil entnommen ist, lautet: Dritte Gruppe: Die Naturalisten der freieren Richtung. — Sandro Botticelli: Der Fortschritt zur malerischen Anschauung; der Zug zum Mythologischen und Phantastischen. — Filippino Lippi, Raffaelino del Garbo und Piero di Cosimo.

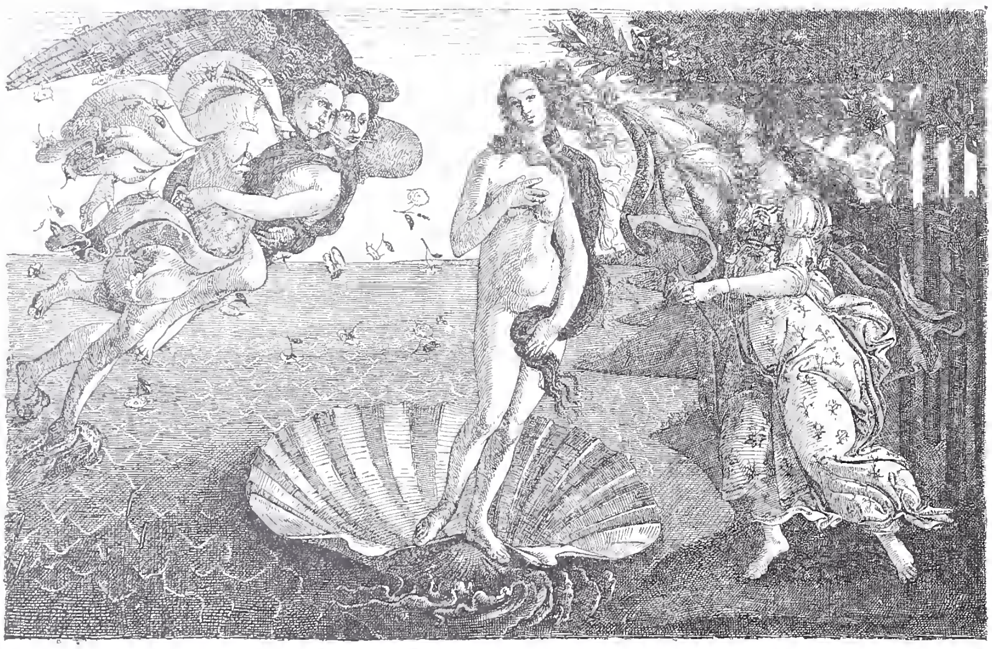
erschöpfen lässt. Und gerade hier gelangt dieses Verhältnis zu einem besonders charaktervollen Ausdruck. Wie der Künstler mit eigenartigem und schöpferischem Formensinn, in unmittelbarem Anschluss an die Natur, zu selbständigen Gestaltungen gelangt, zugleich aber seine Anschauung an der Antike läutert und im Studium derselben gleichsam auf abgekürztem Wege fortbildet: ebenso verhält er sich frei und selbständig zum Inhalt der antiken Vorstellungen, insbesondere zum antiken Mythus. Er nimmt diesen Inhalt in sich auf, bildet ihn aber, seiner eigenen poetischen oder malerischen Empfindung gemäfs, um und weiter zu neuen Vorstellungen, in welche seine frei erfindende Phantasie ein neues Leben giefst. Der Prozess dieser schöpferischen Umbildung, in welchem die antike Sage mannigfach umgedeutet, mit neuen Elementen bereichert, allegorisch weiter ausgeführt und zu dem eigenen Leben des Zeitalters vielfach in Beziehung gesetzt wird, ist von hohem Interesse, aber in seinen Anfängen wie in seiner weiteren Entwickelung noch wenig aufgeklärt und giebt so der Forschung noch manches Rätsel auf. Wir wissen wohl, wie die Humanisten aus ihrer Kenntnis der klassischen Litteratur den Künstlern das Material für ihre heidnischen und weltlichen Darstellungen nicht selten übermittelten und sogar gewissermafsen zubereiteten. Namentlich war dies im Cinquecento der Fall, als die Kunst, schon zu gröfserer Freiheit gelangt und mehr geneigt zu umfassenden Schilderungen weltlichen Inhalts, in die antike Formenwelt tiefer eingetreten war. Inzwischen hatten auch Poeten und Gelehrte die Fülle und Mannigfaltigkeit der klassischen Stoffwelt tiefer erschlossen; nur um so bereitwilliger schöpfte nun der Künstler aus dem vor ihm ausgebreiteten Reichtum. Aus der tieferen Kenntnis des Altertums ergab sich notwendig ein engerer Anschluss. Im Quattrocento dagegen stand der Künstler, naiver, ursprünglicher, noch im Kampfe mit der Natur begriffen, der Antike freier gegenüber. Gerade weil sein Verständnis der Gestalt als solcher noch weniger entwickelt war, entnahm er der antiken Formenwelt mit unbefangener Willkür, was ihm taugte, unbekümmert um das Detail des klassischen Musters. Genau ebenso verhielt er sich zum antiken Inhalt. Aus eigener Erfindung bereicherte und erweiterte er ihn nicht blofs mit allegorischen Zügen, sondern auch mit neuen Gestalten und Vorstellungen, die er ohne Weiteres dem Lebensinhalte einer neuen Weltanschauung und seines Zeitalters entnahm. Er goss neuen Wein in die antiken Schläuche und neues Leben in die griechisch-römischen Götter- und Heldengestalten. Hier setzte offenbar in der bildenden Kunst selbst ein poetisch-schöpferisches Element ein, wenn auch Dichter und Humanisten an dieser Erneuerung wesentlich mitarbeiteten. Und eben weil hier die individuelle Phantasie des Malers und des Bildners mit eingriffen, musste in dem Prozess dieser Umgestaltung Manches dunkel und rätselhaft bleiben. Das übrigens erhöht noch den Reiz des Geheimnisvollen, der schon an sich in dem märchenhaften Zug dieses ganzen profanen Vorstellungskreises liegt. Es ist die schwebende Stimmung, die Empfindung eines ganzen Zeitalters, welche, durch die Phantasie des Künstlers in die antike Welt gleichsam übergeleitet, in solchen Bildern mit zum Ausdruck kommt. Und so umschwebt diese Darstellungen ein Dämmerlicht, das nichts gemein hat mit der Tageshelle, in welche das Cinquecento die Antike gerückt hat. Daher bleibt in der Deutung solcher Darstellungen häufig ein unaufgelöster Rest — »ein Zauberhauch, der ihren Zug umwittert«, der sich nicht fassen lässt, aber zu ihrer künstlerischen Wirkung nicht wenig beiträgt.

Unter den Meistern des Quattrocento, welche dergestalt der Antike sich zugewendet haben, steht Botticelli in erster Linie. In seinem Künstlernaturell war eben

jener Zug einer poetisch angehauchten, ins Märchenhafte spielenden Phantasie entschieden ausgeprägt. Dazu kam noch das grüblerische Element, das Vasari mit dem Ausdruck »sofistico« bezeichnete: ein sinnendes Sichvertiefen in Anschauungen, die sich durch allegorische und gedankliche Bezüge weiter ausgestalten liefsen und der Erscheinung durch geheimnisvolle Anklänge gleichsam eine tiefere Bedeutung verliehen. Wo diese beiden Züge zusammenwirken, da treffen wir immer auf bedeutsame Leistungen des Meisters. Hierher gehören auch seine berühmten Zeichnungen zu Dante's Göttlicher Komödie (jetzt im Kupferstich-Kabinet zu Berlin), deren wir bald noch etwas näher gedenken müssen. Jene antik-weltlichen Darstellungen aber sind gleich sehr bezeichnend für Botticelli's Verhältnis zum Altertum wie seine poetisch-allegorische Anschauungsweise. Daran schliefsen sich noch andere hervorragende Werke, die wir hier nur erwähnen können: so vornehmlich seine Verleumdung des Apelles (nach Lucians bekannter Erzählung), sowie, von anderen minder bedeutenden Werken ähnlicher Art (in der National Gallery, im Louvre und in englischem Privatbesitz) abgesehen, eine Anzahl von Gemälden kleinen Umfangs, welche der Meister mit gleicher Liebe und in ähnlichem Sinne behandelt hat. Zu letzteren gehören insbesondere jene mit dem zierlichen Fleifs eines Miniaturmalers ausgeführten Darstellungen, welche nach den Trionfi des Petrarca gebildet sind (in der Sammlung Adorno zu Genua und in der Galerie zu Turin); aber auch Schilderungen biblischer Vorgänge, wie jene reizvollen Bildchen aus der Geschichte der Judith in den Uffizien, wo die Figuren des alten Testaments wie heroische Gestalten der antiken Welt erscheinen, angethan mit der prächtigen Gewandung, in welche die Kunst jener Epoche das klassische Heidentum zu kleiden liebte. — Welch grofsen Wert Botticelli selber auf derartige Darstellungen legte, das bezeugen die besondere Sorgfalt und das ganze Können seines entwickelten Talentes, die er gerade auf die sinnvollsten Gemälde dieser Art verwendete: vor Allem auf die Allegorie des Frühlings und die Verleumdung des Apelles. Nur andeuten kann ich hier, wie Botticelli in der ersten jener Darstellungen, die eine Hauptzierde der Akademie zu Florenz bildet und für uns als Seitenstück zur »Geburt der Venus« ein näheres Interesse hat, mit voller Meisterschaft die Eigenart seiner reichen Phantasie zum Ausdruck bringt. Es ist eines der Gemälde, die dem Gedächtnis sich einprägen und nicht leicht wieder entschwinden; und obwohl jetzt seine malerische Wirkung durch einen dumpfen, trüben Firnis wie durch einen grauen Schleier empfindlich abgeschwächt ist, so wird doch durch seine geheimnisvolle Anmut selbst der Beschauer von heute, der sonst der herben Kunst des Quattrocento kühl und fremd gegenübersteht, ergriffen und bewegt. Für unseren Meister aber ist charakteristisch, wie dieses Bild, das jedenfalls der höchsten Blütezeit seines Schaffens, also der Zeit von 1475 bis 1478 angehört, alle Einflüsse von den Pollaiuoli bis zu Leonardo — so z. B. in den Typen der Grazien geradezu das Vorbild Verrocchio's — aufweist und doch, auch in den Details der Ausführung, als ein durchaus selbständiges Erzeugnis seiner gereiften Kunst erscheint.

Nicht minder wirksam in Erfindung und Komposition, aus gleicher Stimmung hervorgegangen und daher gleichfalls von jenem Zauber eines idealen Lebens umspielt, ist die Geburt der Venus in den Uffizien. Für unsere Betrachtung hat dieses Bild noch eine besondere Bedeutung: die Berliner Sammlung besitzt von des Meisters Hand eine Wiederholung der Figur der Venus (vergl. die beiden Abbildungen auf S. 6 und 7). Der Vorgang des Hauptbildes spricht sich deutlich aus. Die schaumgeborene Göttin wird vom Hauch geflügelter Zephyre ans Land getrieben, von

Rosen bestreut, die ihr aus den Lüften des Meeres zu folgen scheinen, wie wenn sie diese Blumen als ihre Mitgift gleichsam nun erst zur Erde brächte; am Meeresufer, am Saum eines Orangenhains empfangen von einer reichgewandeten jungen Frau, die in ihrem Anzug an die Figur des Frühlings in dem Bilde der Akademie erinnert; dieselbe, geflügelten Schrittes herzugeeilt, breitet den prächtigen blumengeschmückten Mantel aus, der nun die Göttin, da sie das feste Land, den Wohnsitz der Menschen, erreicht, schützend umhüllen soll. Es bedarf keiner Worte, die hohe Anmut auch dieser Darstellung zu rühmen.[1] Allein in der ganzen Behandlung, wie



Botticelli, Geburt der Venus

in der Ausführung des Beiwerks steht die Geburt der Venus hinter der Allegorie des Frühlings zurück; sie zeigt nicht mehr dieselbe Frische noch die gleiche Vollendung und nähert sich mehr jener zur Manier verfestigten Gewöhnung, welche wir an den späteren Werken des Meisters wahrnehmen. Dennoch sind beide Gemälde, die daher

[1]) Es ist sehr wahrscheinlich, dass Botticelli die antike Schilderung der Geburt der Venus im zweiten homerischen Hymnus auf Aphrodite gekannt und seiner Darstellung zu Grunde gelegt hat. Schon im Jahre 1488 wurden die homerischen Hymnen aus einer florentiner Handschrift durch den Druck veröffentlicht; es ist daher anzunehmen, dass ihr Inhalt schon einige Zeit vorher in dem florentiner Humanistenkreise und speziell dem klassisch gebildeten Lorenzo wohlbekannt war. Hier hätten wir denn — während sich sonst für die antiken Schildereien des Quattrocento die litterarischen Quellen nicht häufig nachweisen lassen — einen bestimmten Beleg, wie frei der Meister mit dem Inhalt des klassischen Gedichts verfahren ist. An die Stelle der Horen, welche die an der Insel Kypros landende Aphrodite empfangen, setzt er die eine Gestalt des Frühlings, unter der man



Botticelli, Venus

auch wie Gegenstücke erscheinen, wohl gleichzeitig und vermutlich mit einem dritten zusammen, das nun verschollen ist (Pallas mit dem zechenden Bacchus), von

übrigens auch die allegorische Figur der Mutter Erde vermuten könnte, an die Stelle des Zephyrs zwei sich umschlingende Windgötter und fügt aufserdem die Muschel und die aus den Lüften herabschwebenden Rosen hinzu. So ist der deutenden Phantasie des Beschauers

Lorenzo de' Medici für die vom alten Cosimo zu Castello erbaute Villa bestellt gewesen. Vielleicht darf man annehmen, dass die Arbeit durch die Kriegsunruhen der Jahre 1478—1480 unterbrochen und die Geburt der Venus erst nach der Rückkehr Lorenzo's in den achtziger Jahren ausgeführt oder vollendet wurde. Auch die Auffassung und Behandlung der Körperform spricht für eine solche spätere Zeit.

Übrigens hat die Geburt der Venus für das Verhältnis unseres Künstlers zur Antike noch ihre besondere Bedeutung. Es wird dem Beschauer sofort auffallen, dass die Gestalt der Göttin eine der bekannten mediceischen Venus ganz verwandte Stellung zeigt und offenbar dieser frei nachgebildet ist. Wie das denn die Art der Quattrocento-Meister in den nicht häufigen Fällen war, wo sie für ihre Darstellungen eine Figur direkt der Antike entlehnten. Hier sehen wir nun an einem charakteristischen Beispiele, wie sich Botticelli in einem solchen Falle verhielt. Wie in seiner Darstellung der ganze Mythus mit grofser Freiheit behandelt und aus selbständiger Erfindung um- und fortgebildet ist, so wird auch die einzelne entlehnte Gestalt in des Meisters eigene Formgebung übersetzt, in Typus, Körperbau und Haltung ohne Weiteres der eigenen Empfindung und der neuen Rolle angepasst. Der Gedanke, die klassische Gestalt als Muster gleichsam treu nachzubilden, kommt dem Künstler nicht einmal, und von einem Studium der Antike als solcher ist hier nicht die Rede. Nebenbei ist hier von Interesse, dass so früh schon die mediceische Venus in der Renaissance auftritt und in Florenz als die erste bekannte antike Statue erscheint. Der berühmte Grammatiker Benvenuto Rambaldi, der zu Bologna im Jahre 1375 Vorlesungen über Dante hielt, beschreibt in seinem Kommentar genau die Statue, die er »in Florenz in einem Privathaus« gesehen; ohne Zweifel ist es das gleiche Bildwerk, das Botticelli zu seiner Venus angeregt hat, und wohl möglich, dass sich schon dieses Exemplar im Besitze der Medici befand. [1])

Wie sehr übrigens unseren Meister gerade diese Figur beschäftigte, das bezeugt deutlich die Wiederholung der Venus als Einzelgestalt in unserer Galerie: gleich einem fertigen Bilde ausgeführt und nur mit einigen Veränderungen in dem lang

---

ein neues weites Feld geöffnet. — Die Einzelfigur der Venus in unserer Sammlung ist wohl eher Wiederholung nach dem Bilde, als vorangehende (ausgeführte) Studie. Auch letzteres wäre, bei der damaligen Seltenheit der Darstellung nackter Körper, recht wohl denkbar. Allein in dem dunklen Grunde, von welchem sich unsere Venus abhebt, sieht man noch dieselbe Anordnung des an der Seite des Körpers herabwallenden Haares durchscheinen, die der Künstler seiner Venus auf dem Bilde gegeben hat. Er wollte also zunächst dieselbe einfach kopieren, änderte aber dann, offenbar absichtlich, die Haartracht für die Einzelfigur, wie dies denn zugleich der ruhigeren Haltung derselben — auch der vorwärts schwebende Zug der Beine ist gemildert — mehr angemessen war.

[1]) Da die Stelle bei Rambaldi wenig bekannt zu sein scheint und zudem Beachtung verdient als eins der frühesten Zeugnisse für die Bedeutung, welche schon am Beginn des Zeitalters der Renaissance die wiederaufgefundenen antiken Bildwerke gewonnen, so folgt hier ihr Wortlaut: »Io poi vedi in Fiorenza ed in casa privata una statua maravigliosamente bella di Venere ornata come in antico: nuda teneva la sinistra mano piegata, coprendo le parti del pudore, e coll' altra più alzata copriva il seno (übersetzt von Tamburini, siehe Voigt, Wiederbelebung des klassischen Altertums, II. 380). Rambaldi fügt hinzu, dass man die Statue als ein Werk des Polyklet ansah. Es war also wohl eine — jetzt verschollene? — Wiederholung jener Statue mit der Inschrift des Kleomenes, die sich jetzt in der Tribuna zu Florenz befindet und, in der Villa Adriana bei Tivoli ausgegraben, erst um 1677 von Rom nach Florenz kam.

herabwallenden Haarschmuck, wie der Leser aus der Vergleichung ersieht; ferner noch die nackte Figur der Wahrheit in dem Bilde der Verleumdung des Apelles, welche dieselbe Stellung der Beine und des Körpers und nur in der freieren Bewegtheit der Arme und des Kopfes eine andere Haltung zeigt. Offenbar hat ihn auch die nackte weibliche Körperform interessiert, die erst damals, wenn wir von der Gestalt der Eva absehen, in der Malerei der Renaissance aufzutreten beginnt. Merkwürdig nur, wie wenig er sich in allen diesen Figuren um die Durchbildung der Körperform als solcher bemühte. Gleich allen seinen Zeitgenossen lag ihm fern, hierin das klassische Vorbild nachzuahmen. Allein auch in Zeichnung und Modellierung wendete er nicht mehr die Sorgfalt und den Fleifs wie in den Hauptwerken seiner früheren Zeit auf: man vergleiche nur in dieser Hinsicht die Figur des hl. Sebastian mit der Venus. Auch dies beweist, dass diese Venus-Darstellungen in die Epoche nach 1480 fallen. Wie wenig es ihm übrigens um die Nachbildung der Antike als solcher zu thun war, das verrät uns auch das Angesicht seiner Venus. Hier ist nichts vom klassischen Typus, und der Künstler giebt unbefangen der heidnischen Göttin dieselben Züge und nahezu den gleichen Ausdruck wie seinen Madonnen.

Von der andauernden Gunst der Medici, deren sich der Meister rühmen durfte, geben auch diese Darstellungen Zeugnis. Wir wissen zudem, dass er eine Zeitlang zu dem Kreise der Künstler und Humanisten gehörte, die mit Lorenzo Magnifico in näherem Verkehr standen; er war sogar einige Jahre lang Gast in seinem Hause und an seinem Tische. So dürfen wir wohl annehmen, dass Lorenzo, gleich seinen Vorgängern für die Antike begeistert und selber eine poetisch veranlagte Natur, an der Erfindung jener eigentümlichen Darstellungen nicht unbeteiligt gewesen. Dass Botticelli für Lorenzo und in seinem Auftrag auch nach dessen Rückkehr in die Heimat und nach seinen eigenen römischen Arbeiten (1481/82) vielfach beschäftigt war, dafür haben wir verschiedene urkundliche Belege: so insbesondere den Auftrag vom Oktober 1482 zu Fresken im Palazzo pubblico und einen zweiten von 1491 zu Mosaikgemälden in der Kapelle des hl. Zenobius im Dom. Zu beiden Arbeiten war er mit und neben Ghirlandaio berufen, mit dem er öfters, wie schon erwähnt, den Wettstreit aufzunehmen und zu dessen hl. Hieronymus in der Kirche Ognissanti er als Gegenstück im Jahre 1480 sein bekanntes Freskobild des hl. Augustinus gemalt hatte. Leider ist uns von jenen Arbeiten nichts erhalten; wir wissen nicht einmal, ob oder wie weit sie zur Ausführung gelangt sind. Überhaupt ist von gröfseren Gemälden seit 1482, das heifst aus der zweiten und, wenn wir sie bis zu seinem Todesjahre ausdehnen, der gröfseren Periode seines Schaffens, verhältnismäfsig wenig auf uns gekommen; abgesehen von jenen Werkstatt-Bildern der Madonna im Kreise der Engel, die er jetzt und noch späterhin in nicht geringer Anzahl auszuführen hatte. Bald traten jene äufseren Ereignisse ein, die auch sein Leben ergriffen und, indem sie mit inneren Kämpfen sich verbanden, ihn wenigstens für eine Zeitlang von gröfseren Werken abzogen.

Dennoch war er in dieser späteren Zeit von einer umfangreichen Arbeit, die erst neuerdings in ihrer ganzen Bedeutung und Ausdehnung bekannt geworden, lange und lebhaft in Anspruch genommen; und eben dies war ein Grund mit, dass er zeitweise die Malerei weniger eifrig betrieb. Ich meine jene Zeichnungen zu Dante's Göttlicher Komödie, welche vor wenigen Jahren aus der Sammlung Hamilton, wo sie gleichsam vergraben gewesen, in den Besitz des Berliner Kupferstichkabinets gelangten und so für uns ein doppeltes Interesse gewinnen (trefflich vervielfältigt in

der Grote'schen Ausgabe und beschrieben von Fr. Lippmann). Eine Arbeit, die schon vor 1478 begonnen sich wohl durch mehr als zwei Jahrzehnte erstreckte und, indem sie nicht blofs von den Wandlungen seiner Anschauung, sondern auch von seinem Denken und Gemütsleben Zeugnis giebt, für die Erkenntnis des Menschen wie des Künstlers wesentlich in Betracht kommt. Aus inneren Gründen dürfen wir annehmen, dass die Zeichnungen zur »Hölle« noch vor 1480 entstanden sind, die Blätter aber zum »Fegefeuer« und zum »Paradies« der Zeit nach seiner Rückkehr von Rom (1482) und zwar bis zum Schluss des Jahrhunderts angehören: wobei die ersteren im Wesentlichen dem Jahrzehnt bis etwa 1492, die letzteren der Zeit vor Ausgang und um die Wende des Jahrhunderts zufallen mögen. Damit steht auch in Einklang, was das Inferno anlangt, die im Jahre 1481 zu Florenz gedruckte Ausgabe der Göttlichen Komödie mit dem berühmten Kommentar des Cristoforo Landino. Denn es kann kein Zweifel sein, dass die sehr mäfsigen Kupferstiche, welche den meisten Exemplaren beigegeben sind und die ersten neunzehn Gesänge der »Hölle« illustrieren, auf Botticelli's Kompositionen zurückgehen, die damals also zum Mindesten in jener Anzahl fertig vorlagen. Landino gehörte mit zu dem engeren Kreise der Humanisten, welche Lorenzo um sich versammelt hatte, und zeichnete sich unter diesen insbesondere durch seine Dante-Studien aus. Begreiflich mithin, dass Botticelli an dem Werke desselben mit seiner Arbeit beteiligt war, wie wohl andererseits Landino dem Künstler bei dessen Entwürfen als Berater zur Seite stand.

Übrigens war das umfassende Werk dieser Dante-Zeichnungen nicht zu einem solchen Zweck, und auch nicht aus des Meisters eigenem Antrieb unternommen. Es war vielmehr der Auftrag eines hohen Gönners, den Botticelli ausführte, der aber in seltenem Mafse seiner eigenen künstlerischen Neigung und Anschauung entsprach. Wieder tritt hier seine nahe Beziehung zu den Medici zu Tage und die fortgesetzte Förderung, die er von ihnen erfuhr. Es war Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, der 1456 geboren, wohl schon als Zwanzigjähriger die grofse Arbeit bestellte und, 1503 verstorben, die Vollendung nicht erlebte. Wenn sich auch Vasari über die Geschichte dieser Zeichnungen nur mangelhaft unterrichtet zeigt, so können wir ihm doch so viel glauben, dass der Künstler viel Zeit darauf verbrachte, darüber seine anderen Arbeiten vernachlässigte und so dieses Werk, in das sich sein grüblerischer Hang vertiefte, »die Ursache endlosen Wirrsals in seinem Leben wurde«.

Wie aber andererseits diese Zeichnungen ein bewundernswertes Zeugnis sind seiner gestaltenden Phantasie und seiner Erfindungskraft, so gewähren sie uns, indem sie die Entwickelung des Meisters eine lange Strecke hindurch begleiten, vielfache und beachtenswerte Aufschlüsse für seine übrigen Werke, namentlich für deren Zeitbestimmung. Nicht nur begegnen wir denselben Formen, Geberden und Bewegungen, wie in den Gemälden insbesondere seiner späteren Zeit, sondern auch ganzen Reihen von Gestalten, welche für die letzteren charakteristisch sind. Dies trifft auch für die Bilder unserer Sammlung zu, auf die wir uns hier beschränken müssen. Die allegorische Figur des Frühlings in der »Geburt der Venus« finden wir ganz ähnlich wieder in der Zeichnung zum 28. Gesang des Purgatorio, in der Gestalt der an den Rand des Baches herantretenden Mathilde; auch dies ein Beweis für die spätere Entstehung jenes Bildes und somit auch der Einzelgestalt unserer Venus, das heifst für die Ausführung von beiden nach der Rückkehr des Meisters von Rom, mithin in den achtziger Jahren. Einen sehr bemerkenswerten Aufschluss gewährt ferner Botticelli's Dante für die Zeitbestimmung unserer Madonna im Kreise der Engel. Dieselben sieben jugendlichen, Kerzen tragenden Gestalten begegnen uns als

die sieben Träger von glänzenden Leuchtern (»die sieben Geister Gottes«) in jenen Blättern des Purgatorio (Gesang XXIX bis XXXI), welche den Zug des Siegeswagens der Kirche darstellen. Offenbar gaben diese nach Dante's Vorstellung gebildeten Kerzenträger, an deren Wiederholung der Künstler schon in jenen Zeichnungen seine Freude hatte, die Anregung zu der Engelschar des Berliner Rundbildes. Es ist bemerkenswert, wie Sandro das allegorische Motiv der goldenen Leuchter einfach in das festliche Gerät blumengeschmückter Vasen umwandelt, welche die in feierlicher Gruppe die Madonna umstehenden Engel, in der gleichen der Antike frei nachgebildeten Tracht, zum Preis und Ruhm der göttlichen Mutter in den Händen tragen. So finden wir die frühere Annahme, dass unser Bild in die spätere Zeit des Meisters, d. h. nach 1482 falle, durch diese Zeichnungen bestätigt.

Wir können hier nicht weiter verfolgen, wie noch andere Gestalten in den Bildern des Meisters vielfach auf diese Zeichnungen zurückgehen. Merkwürdig ist, dass auch die drei mit verschlungenen Händen den Reigen bildenden Grazien (oder Horen?) in »der Allegorie des Frühlings« in eben jenen Blättern, welche den Siegeszug der Kirche schildern, wiederholt vorkommen. Hier aber sind es die drei theologischen Tugenden, Liebe, Glaube und Hoffnung, welche in lebhaftester Bewegung »im Kreise tanzend« den Siegeswagen begleiten, während jene Frauen im Frühlingsbilde in feierlich langsamem Tempo gemessenen Schritts den Reigen schlingen. Auch dieser Unterschied ist für die Zeitbestimmung jener Arbeiten charakteristisch. Diesmal fallen die Zeichnungen augenscheinlich später als das Gemälde; hier erinnerte sich der Meister jener Grazien, als er die Tugenden schildern wollte. Denn ein wesentlicher Zug, der die zweite Periode seines Schaffens kennzeichnet, ist, verbunden mit dem stärkeren Ausdruck des Affektes, eine gröfsere, nicht selten in das Stürmische und Leidenschaftliche gesteigerte Bewegtheit der Darstellung. Eben jene figurenreichen Blätter zum Purgatorio, welche, von Sandro mit offenbarer Vorliebe und Sorgfalt behandelt, die um den Kirchenwagen versammelten Scharen in immer neuen Wendungen vorführen, bringen diesen Zug zu besonders lebhaftem Ausdruck. Namentlich fühlt sich unser Künstler in seinem Elemente, wenn er seine Engelchöre in beflügeltem Rundtanz und wie beschwingt von Himmelslüften als die leuchtenden Vertreter einer höheren Welt über den Wolken kreisen lässt, sei es nun, dass sie »die Krönung der göttlichen Jungfrau« oder »die Geburt Christi« feiern, sei es, dass sie im Paradies als die Boten der obersten Himmelssphäre, »wo die Engel im Lichtkreise die Gottheit umgeben«, Dante und Beatrice begrüfsen. So verwandt, so übereinstimmend erscheinen hierin diese verschiedenen Darstellungen — d. h. die beiden eben genannten Gemälde, welche sich in der Akademie zu Florenz und in der National Gallery befinden, und die betreffenden Zeichnungen zum Paradiso —, dass sie ohne Zweifel der gleichen Zeit zuzuteilen sind. Ein Beweis zugleich, da jene Gemälde der Zeit um 1500 angehören, dass die Ausführung der letzten Dante-Zeichnungen bis nahe zum Tode ihres Bestellers, des 1503 verstorbenen Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, sich hinzog.

Es ist von Interesse, diesen Zug lebhafter Bewegtheit, der für den Künstler in seiner zweiten Periode so bezeichnend ist, auch in seinen Darstellungen eines mehr zuständlichen und ruhig feierlichen Daseins zu verfolgen; zudem in der Verbindung mit jenem Elemente der Anmut, das wir durchweg in der Kunst Botticelli's als hervorragendes Wahrzeichen kennen gelernt haben. Dies eben ist jene »reizvolle Grazie der Bewegung«, die schon von Anderen als wesentliche Eigenschaft des Meisters erkannt worden ist. Naturgemäfs kommt dieselbe in den beflügelten Engelgestalten

zu ihrem wirksamsten Ausdruck; auch hierfür bietet unsere Sammlung in dem schon besprochenen Rundbilde ein beachtenswertes Beispiel. Ernst und andächtig umstehen die kerzentragenden Engel im Halbkreise die Madonna; aber noch sind ihre Flügel halb erhoben, wie wenn sie eben erst durch die Lüfte herangeschwebt wären, und in den lichten schimmernden, wie von einem Lufthauch beschwingten Gewändern scheint die Bewegung des Fluges gleichsam auszuklingen. Auch in der mannigfaltigen Wendung der Köpfe spricht sich diese Bewegtheit aus und erhebt sich hier, im Dienste der göttlichen Mutter, zum Ausdruck seelenvoller Verehrung.

Merkwürdig ist, wie unbefangen Botticelli mit dieser Bewegtheit der Engelchöre, die für ihn der Ausdruck religiösen Empfindens und die Verkörperung himmlischer Herrlichkeit sind, dennoch Reminiscenzen weltlicher und klassischer Schönheit zu verbinden wusste, wie er selbst in dieser zweiten Periode seiner Thätigkeit, wo er zu strengerer Auffassung kirchlicher Kunst hinneigte, doch die Beimischung antiken Formenreizes nicht scheute. Die bewegten Gewänder, deren klassische Herkunft sich nirgends verleugnet, schmiegen sich, nach rückwärts flatternd, eng an die Glieder und verraten deutlich die mädchenhaften, aber kräftigen Formen. So weifs der Künstler den Reiz ihrer Erscheinung durch die wechselnde Anmut der schwellenden Linien noch zu steigern. Selbst in seinen spätesten Altartafeln, wie in der schon erwähnten Krönung Mariä, einem Hauptwerk seiner letzten Periode, hat es sich der Meister nicht nehmen lassen, über die feierliche Darstellung des in den Himmel entrückten und die Krönung umschwebenden Engelchors den Zauber blühenden Lebens auszugiefsen. Bis zur Leidenschaft seligen Taumels schweben die jugendfrohen Gestalten im verschlungenen Rundtanz, die zierlichen Glieder schwingend, von unzähligen Rosen bestreut, welche andere höher schwebende Engel in verschwenderischer Fülle nach allen Seiten auswerfen. Denn seiner Meisterschaft in der Darstellung blühenden Pflanzenlebens ist Sandro bis an sein Ende treu geblieben; hier zudem sind die Rosen, »gepflückt im Paradiese« (Tasso), die Boten des ewigen Frühlings. Mit Recht ist bemerkt worden, dass es ihm wie kaum einem Zweiten gelungen, in solchen Darstellungen die Weite und Unendlichkeit des Himmels zu bildlichem Ausdruck zu bringen. Im rauschenden Rhythmus dieser Engelsglorien entfaltet sich, über das Irdische hinausgehoben, die Bewegung der jugendlich-mädchenhaften Körper zur höchsten Anmut; wie von einem Himmelshauch durchströmt, flattern die goldenen Locken, bauschen sich die leuchtenden Gewänder auf. Nie wohl ist die Seligkeit des Paradieses, die begeisterte Verzückung der himmlischen Heerscharen reizvoller und glänzender in die Erscheinung getreten.

So erscheint hier das Weltliche und Antik-Heidnische wie aufgenommen in den christlichen Himmel und getilgt gleichsam durch die Innigkeit religiöser Empfindung, zu der sich Botticelli seit dem Ende der achtziger Jahre mehr und mehr hinneigte. Es ist auffallend: fast in allen Darstellungen, in denen solche Engelsglorien vorkommen, sind die Heiligen, Apostel oder Kirchenväter, welche dem Vorgange beiwohnen, Gestalten voll feierlichen Ernstes und gemessener Würde. Wenngleich auch ihre Haltung, ihre Gebärde und Ausdruck zumeist bewegter sind, als es sonst im Quattrocento bei diesen Vermittlern zwischen Gott und Welt der Fall ist, so stehen sie doch durch ihr tiefernstes, fast schwermütiges, düster-andächtiges und gedankenvolles Wesen zu jenen Engelchören in deutlichem Gegensatz. Dies tritt ebenso in den Dante-Zeichnungen als in den wenigen Altartafeln dieser Zeit deutlich zu Tage. Wir sehen hier natürlich von jenen Werken der Bottega ab, in denen die Schüler unter Beihülfe des Meisters das altgewohnte Thema der Madonna im Kreise der



1.

SANDRO BOTTICELLI

THRONENDE MADONNA MIT ENGELN

ORIGINAL IM K. MUSEUM ZU BERLIN

Engel fortsetzten; obwohl auch in den späteren Gemälden dieser Art ein aufmerksamer Beobachter im Typus und Ausdruck der Maria, in ihren milden gefassten Zügen eine verhaltene Trauer, eine leis in sich versenkte Wehmut nicht verkennen wird. Das Rundbild der Berliner Sammlung giebt auch dafür ein sprechendes Zeugnis.

Offenbar lag diese Richtung, ebenso wie sein grüblerischer Hang, von Haus aus in des Künstlers Geistes- und Gemütsart und trat nur mit zunehmenden Jahren stärker hervor. Aus dem Jahrzehnt nach seiner Rückkehr von Rom fliefsen die Nachrichten über sein Leben und Wirken noch spärlicher als vorher. Aufser den erwähnten Aufträgen für den Palazzo pubblico und den Dom aus den Jahren 1482 und 1491 wissen wir nur von einem Rundbilde der Madonna für eine florentiner Körperschaft von 1487, von einigen kleinen Gemälden nach einer Novelle des Boccaccio, vermutlich aus demselben Jahre, und einer Verkündigung für das Kloster Cestello (jetzt Sta. Maria Maddalena de' Pazzi) von 1490, gegenwärtig in den Uffizien. Vasari schildert nun die Sachlage so, wie wenn Botticelli, den er sich ohnedem in dürftigen Verhältnissen dachte, mit seinem nachdenklichen Wesen allzusehr in die Zeichnungen zu Dante sich vertiefte, darüber seine übrigen Arbeiten vernachlässigte und so immer mehr in Not geriet. Das ist doch nur in beschränktem Mafse richtig. Allerdings wohnte Sandro noch 1480 im Hause seines Vaters; 1498 hatte er dann mit seinem Neffen eine gemeinsame Wohnung bezogen und besafs mithin kein eigenes Haus zu seinem persönlichen Gebrauch; aber er war Eigentümer einer »herrschaftlichen« Villa mit Weinbergen vor dem Thor und mithin keineswegs unvermögend zu nennen. Dennoch kann darüber kein Zweifel sein, dass er zu jener Zeit nur wenige gröfsere Arbeiten unternahm. Und diese wenigen, zumeist Altartafeln, trugen einen strengeren Charakter als in der Zeit vor seiner römischen Reise. Dazu gehört vor Allem das schöne Altarbild der Berliner Galerie (siehe die Abbildung), die thronende Madonna mit dem Kinde und den beiden Johannes, beide in höherem Alter dargestellt; sämtlich umgeben von Laubgewinden und reichem Pflanzenwerk, dessen meisterliche Behandlung schon früher besprochen ist. Auch hier finden wir die sorgsame Durchführung sowie jene vollendete Darstellung der Nebendinge, welche zu der malerischen Wirkung so wesentlich beiträgt; wir dürfen auch dieses Werk zu des Meisters besten Leistungen zählen (ursprünglich in der Kapelle der Bardi in der Kirche S. Spirito). Aber in der Komposition wie in den Gestalten und den herben, wie von schweren Gedanken und Erlebnissen durchfurchten Männerköpfen spricht sich ein tieferer Ernst der Empfindung, eine fast düstere Strenge der Anschauung aus. Selbst in der Gewandung zeigt sich — wie in allen späteren Werken Sandro's — eine straffere und festere Linienführung, wie auch ein tieferes Einschneiden der Falten, während das Kolorit, saftiger und voller in der Lokalfarbe, tief und kräftig in der Gesamtwirkung, doch nicht mehr jenes flimmernde opalartige Leuchten aufweist, das die schönsten Gemälde der ersten Periode auszeichnet. Nur auf die reizvolle Anwendung des Goldes hat Botticelli noch nicht verzichtet; wie trefflich und eigenartig auch hier der metallische Schimmer der Blätter südlicher Pflanzen im Spiel des Lichtes wiedergegeben ist, wurde schon besprochen. Das aufgesetzte Gold ist gegenwärtig bei dem sonst gut erhaltenen Bilde an nicht wenigen Stellen abgefallen; die Wirkung muss herrlich gewesen sein, als das Gemälde auch in dieser Beziehung noch seine volle Frische hatte.

Der gehaltene Ernst und die feierliche Strenge der Heiligen-Gestalten sind für den Meister in seiner zweiten Periode und bis in seine späteste Zeit durchweg charakteristisch. Ja, öfters kehren sogar mit demselben Ausdruck die gleichen Typen wieder; man vergleiche nur den Johannes in unserem Bilde mit dem Johannes in der Krönung

Mariä, die wohl nach 1490 anzusetzen ist, und mit einzelnen Figuren unter den Greisen, welche den Triumphwagen der Kirche begleiten (Zeichnungen zu Dante's Purgatorio XXIX—XXXI). Aber auch der schwermütige Typus der Madonna tritt in dieser Zeit noch entschiedener hervor. Offenbar hatte sich in dem Künstler selbst eine Wandlung vollzogen, und zwar eine solche, die noch weiterhin und tiefer in sein Leben und Wirken einschneiden sollte[1]. Es war die Zeit, da sich im florentinischen Staatswesen überhaupt, in der Sitte und Kultur des Volkes eine Umkehr zu strengerer christlicher Gesinnung und zu ernsterer Lebensführung vorbereitete: die Zeit, welche die Republik aus der weltlichen Macht der Medici unter die geistige Herrschaft Savonarola's brachte. Im April 1492 starb der Gönner Botticelli's, Lorenzo Magnifico, der das Regiment bis zuletzt in sicherer Hand gehalten hatte und dessen Verhältnis zum Kreise der Künstler, und namentlich zu unserem Meister, bis zu seinem Ende ungetrübt und fruchtbringend gewesen. Mit ihm war jenes wunderbare Zeitalter, dem sich nur das perikleische an die Seite setzen kann, zu seiner höchsten Blüte gelangt. Allein mit der höchsten künstlerischen Kultur hatte sich zugleich eine Verweichlichung des Geistes und des Charakters verbreitet, die zu einem raschen Umschlag führte, als der unfähige und mutlose Nachfolger Lorenzo's, dessen Sohn Pietro, zudem in die Enge getrieben durch den Konflikt mit dem französischen König, die Herrschaft seinen schwachen Händen entgleiten liefs. Im November 1494 erreichte mit Pietro's Flucht das Regiment der Medici sein Ende. Wesentlich war dies Ergebnis herbeigeführt durch jene innere Umwälzung im florentiner Volke, welche der Dominikaner Savonarola, der Prior von S. Marco zu Florenz, durch seine Bufspredigten schon seit 1490 hervorgerufen hatte. Wohl war eine starke Partei gegen denselben. Aber die umkehrende Bewegung, die schon unter Lorenzo begonnen hatte und zuerst von diesem selbst begünstigt worden war, griff, vom inneren Zwiespalt und den äufseren Wirren genährt und gefördert, von Savonarola immer eindringlicher betrieben, immer weiter um sich und bewirkte mit dem Sturz der Medici die Rückkehr zu einer strengeren Form der Republik, zu strengerer Sitte und kirchlicher Gesinnung.

Mit diesem allgemeinen Umschlag trat auch in Botticelli's Leben und Thätigkeit ein Wendepunkt ein. Bei seiner Gemütsart und seinem grüblerischen Wesen kann es nicht Wunder nehmen, dass er bald ein eifriger Anhänger Savonarola's wurde und der Lehre desselben auch dann noch treu verblieb, als der Dominikaner-Prior im Jahre 1498, insbesondere durch seinen Widerstand gegen Rom und die darauf folgende Gegenbewegung, von seinem Schicksal ereilt und nebst zwei anderen Klosterbrüdern zum Tode verurteilt wurde. Die tiefeinschneidende Wirkung jener religiösen

[1] Noch ein äufseres Zeugnis für diese späte Zeitbestimmung unserer Altartafel findet sich meines Erachtens auf dieser selbst: das kleine Bild des Gekreuzigten nämlich, das vorn unten an der Steinvase lehnt. Es scheint, dass der Name oder das Bild Christi für die Anhänger Savonarola's und der neuen Bewegung gleichsam Losungswort und Erkennungszeichen war: ein Merkmal derselben Gesinnung, aus welcher später Christus zum Könige von Florenz ausgerufen wurde. Ganz ähnlich trägt das weiter unten erwähnte an Sandro Botticelli adressierte, aber in Wahrheit an den jüngeren Lorenzo de' Medici von Rom aus gerichtete Schreiben Michelangelo's vom 2. Juli 1496 (siehe S. 16) die Überschrift »Christus«; und ebenso kehrt das kleine Bild des Gekreuzigten (zwischen Maria und Johannes) unter anderen auf der S. 26 erwähnten Altartafel des Raphael de Caponibus von 1500 in der Sammlung von S. Maria Nuova zu Florenz wieder. Darnach würde die Berliner Altartafel näher in die Zeit von 1494 bis 1500 etwa zu setzen sein: ganz im Einklang mit den oben ausgeführten stilistischen Gründen (neuer Zusatz).

Reform auf die florentiner Kunst ist bekannt, doch sind über den Charakter dieser Wirkung und über ihre Folgen mancherlei Irrtümer verbreitet. Savonarola selbst hatte es keineswegs auf Vernichtung der bildenden Kunst abgesehen; er war vielmehr um die Pflege derselben in seinem eigenen Kloster bemüht und richtete dort sogar eine Malerschule ein. Aber er eiferte gegen den immer zunehmenden profanen und antik-heidnischen Charakter der Kunst. Nicht blofs gegen die Darstellung profaner Schönheit und klassischer Nacktheit; sondern mehr noch gegen die weltliche Richtung der kirchlichen Kunst, welche die Heiligen-Gestalten unbefangen der realen Gegenwart entnahm und mit den Reizen sinnlicher Lebensfülle und weltlichen Schmucks ausstattete. Dieselben Wege gingen die Künstler, welche der neuen Bewegung sich anschlossen. Insbesondere Botticelli. Ohne Zweifel sind die tiefernsten und ergreifenden Gemälde der Beweinung Christi in der Münchener Pinakothek und dem Museum Poldi zu Mailand aus dieser Zeit des Meisters; dafür sprechen auch die »dramatische Bewegtheit« der Komposition, die strengen Typen der Heiligen, der ausdrucksvolle Affekt des Schmerzes, die bis zur Härte gehende Festigkeit der Zeichnung mit den schwarzgeränderten Formen und die in scharfen Falten gebrochene Gewandung. Nun war es vorbei mit den Darstellungen der Venus, den Allegorien des Frühlings und mit jenen reizvollen Schildereien nach den Dichtungen der Boccaccio und Petrarca oder aus der römischen Geschichte. Ein Glück nur, dass der Meister seine schönsten Werke dieser Art nicht mit opfern konnte auf jenen berufenen hoch aufgeschichteten Scheiterhaufen weltlicher Schätze und kostbaren Schmucks — darunter sogar die Werke der Dichter —, welche in den Karnevalstagen der Jahre 1496 und 1497 auf dem Signorenplatz in Flammen aufgingen. Indes seine Engelreigen gab Botticelli auch jetzt nicht preis; nur dass sie seitdem mehr den Charakter überirdischer Verzückung trugen. Und seltsam: gleichsam ein Vorbild dafür in der Wirklichkeit waren die Rundtänze, welche die Mönche und Priester, die jungen Geistlichen und die »Piagnoni« (die Wehklagenden), d. h. Anhänger des Savonarola, abwechselnd mit Chorknaben, die als Engel verkleidet waren, alle mit Olivenzweigen bekränzt, um die brennenden Scheiterhaufen aufführten: wie wenn hier das Traumbild der Kunst in das Leben übertragen würde.

Wie treu der Meister in der Lehre Savonarola's auch nach dessen Tode fortlebte, davon ist uns ein merkwürdiges Zeugnis in dem schon erwähnten Gemälde der Geburt Christi erhalten, das zugleich eine symbolische Verherrlichung des Priors von S. Marco ist (früher in der Sammlung Fuller Maitland, jetzt in der National Gallery; mit einer merkwürdigen griechischen Inschrift von der Hand des Meisters, welche die Entstehung des Bildes in das Jahr 1500 und die Wirksamkeit Savonarola's zur Offenbarung Johannis in Beziehung setzt). Wir können auf das höchst anziehende Bild, eine der letzten bedeutsamen Schöpfungen Botticelli's, hier nicht näher eingehen; gerade in ihm tritt die Fähigkeit des Meisters, seine mystischen Vorstellungen zu bildlichem Ausdruck zu bringen, überzeugend zu Tage. Auch hier auf goldenen Wolken der Engelreigen, dessen leicht geschürzte Gestalten einen besonders idealen und ätherischen Charakter tragen; ihre sich verschlingenden Hände tragen Palmen- und Ölzweige, an denen Kronen hängen, zum Lohn für jene drei Märtyrer aus dem Dominikaner-Orden, Savonarola und seine beiden Genossen. Die drei letzteren sind ganz im Vordergrund dargestellt als jugendliche Männer in idealen Gewändern und mit Palmenzweigen, auch sie mit Ölzweigen bekränzt; inbrünstig umarmt von drei geflügelten Engeln, welche zur Erde herabgestiegen scheinen, um sie — »durch Jesum Christum« — zum Paradies zu geleiten.

Vasari erzählt schliefslich, wie Botticelli als Anhänger des Savonarola erst recht seine Kunst vernachlässigte, und da er überhaupt schlecht zu wirtschaften verstand, seine letzten Jahre, unterstützt von seinen Freunden und Verehrern, kümmerlich dahinbrachte. Das kann so nicht richtig sein. Wir wissen schon, dass er noch 1498 in einem gewissen Wohlstand lebte; mit seinem Gönner Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, der unter der Maske des Volksfreundes (»Popolano«) nach Florenz zurückgekehrt war, stand er noch 1496 in nahem Verkehr (Brief Michelangelo's vom 2. Juli 1496 an eben jenen Lorenzo, aber unter der Adresse Sandro's); und welchen Ansehens er sich noch im Jahre 1503 bei seinen Mitbürgern erfreute, dafür liefert uns die Thatsache, dass er neben den berufensten Künstlern der Zeit sein Gutachten über den besten Standort für Michelangelo's David abzugeben hatte, den augenfälligen Beweis. Allein, darüber kann kein Zweifel sein, seine Zeit war dennoch vorüber. Nach jenem Umschwung der Dinge, den Savonarola herbeigeführt hatte, setzte auch in Florenz, wie überall in Italien, durch junge lebensvolle Talente vertreten, eine neue Epoche ein. Mit diesen konnten die Meister des Quattrocento nicht Schritt halten. Soweit sie noch thätig waren, standen sie zumeist abseits, unzufrieden mit sich und den neuen Zuständen, und verharrten, lediglich wiederholend, in ihrer Art die Welt zu sehen und zu veranschaulichen. Daher haben insbesondere ihre letzten Arbeiten jenes trockene und handwerksmäfsige, vom Leben abgekehrte, gleichsam versteinerte Ansehen. Vermutlich fallen gerade in diese letzte Periode Botticelli's zum guten Teil jene Wiederholungen der Madonna im Kreise der Engel, welche den nüchternen Charakter der Bottega zeigen und sich so wesentlich unterscheiden von den reizvollen Gemälden derselben Gattung aus seiner Blütezeit, über die leuchtend der Zauber ewiger Jugend ausgegossen erscheint. Die letzten Lebensjahre wird er bei seiner Gemütsart, zudem — so viel dürfen wir Vasari glauben — körperlich leidend, einsam und in sich gekehrt verlebt haben; seit 1503 ist uns über ihn keine bestimmte Nachricht mehr erhalten. Sein Ende erfolgte am 17. Mai 1510. Bestattet wurde er im Erbbegräbnis der Kirche in der Familie Ognissanti, das mit dem Wappen geschmückt war und die Inschrift trug: »Grabstätte des Mariano Filipepi (dies der Name des Vaters) und der Seinigen im Jahre 1510.« Daraus hat man irrtümlich geschlossen, dass der Vater damals das Erbbegräbnis erworben und dort seinen berühmten Sohn bestattet habe. Nach urkundlichem Beleg war Mariano um 1394 geboren, er hätte demnach das Alter von 116 Jahren erreicht. Jedenfalls aber beweist jene Grabstätte, die wohl erst, der obigen Inschrift zufolge, beim Tode Sandro's eingerichtet wurde oder doch diese Bezeichnung erhielt, dass die Familie damals in einem gewissen Wohlstand lebte und Vasari's Erzählung vom Ende des Meisters in Armut und Elend eine Fabel war.

FILIPPINO LIPPI

Botticelli so ausführlich zu behandeln und, soweit möglich, ein Bild seines Lebens und Schaffens in seinen Hauptzügen zu geben, erschien mir unerlässlich. Wie er im Mittelpunkte der florentiner Kunst des Quattrocento steht und zugleich als künstlerische Individualität wenn nicht die bedeutendste, doch für uns Moderne die anziehendste Gestalt jener Epoche ist, so ist er andererseits, durch ein glückliches Zusammentreffen, in unserer Sammlung am besten und am reichsten vertreten. Zudem waren der chronologische Gang und die Entwickelung seiner Thätigkeit, trotz vielfacher Bearbeitung, noch wenig aufgeklärt.

Dagegen kann ich mich über die Meister, die mehr oder minder als seine Nachfolger erscheinen, sowie über die gröfseren Talente, die ebenbürtig neben ihm stehen und zum Teil eine besondere Gruppe bilden, weit kürzer fassen und mich auf ihre Charakteristik beschränken, soweit sie nach den Werken, welche unsere Sammlung besitzt, sich geben lässt. Namentlich gilt dies von der zu Ghirlandaio gehörigen Gruppe, sofern der Schwerpunkt ihrer Thätigkeit nicht im Tafelbilde liegt und sie zudem in Berlin nur mäfsig vertreten ist.

Wohl ist auch unter jenen Nachfolgern Sandro's, die als seine jüngeren Zeitgenossen mit und neben ihm thätig sind, ein entschiedenes Talent und eine das Mittelmafs übersteigende Künstler-Individualität: Filippino Lippi (um 1457—1504), der Sohn jenes Fra Filippo, mit dem wir die Epoche des Quattrocento eröffnet haben. Ein Künstler, der in mehr als einer Hinsicht unser lebhaftes Interesse erregt. Denn er hat einzelne Leistungen hinterlassen, welche zum einen Teil in Anmut und Lieblichkeit selbst mit Botticelli wetteifern, zum anderen in monumentaler Kraft und Gröfse sogar neben Masaccio nicht mit Unehre bestehen. Nun hat zwar unsere Sammlung von dem Meister einige Bilder, darunter eine gute Arbeit von gröfserem Umfang, aufzuweisen; aber er ist doch nicht derart vertreten, dass sich aus seinen hiesigen Werken ein deutliches und ziemlich vollständiges Bild von seiner Künstlernatur und ihrer Entwickelung gewinnen liefse. Zudem bietet er der Forschung nicht die gleiche Aufgabe wie Botticelli. Wenn bei diesem die Charakteristik seiner Thätigkeit, die Zeitbestimmung seiner Werke, die Entfaltung seiner Künstlerart nach ihren verschiedenen Richtungen, endlich der Zusammenhang von Kunst und Leben vielfach noch der näheren Untersuchung bedurfte, so sind wir dagegen über Filippino's Bildungsgang, das Datum und die Reihenfolge seiner bedeutenderen Gemälde, wie über den einfachen Verlauf seines Lebens ziemlich genau unterrichtet. Und zwar im Wesentlichen durch ihn selbst, indem er, im Unterschiede von Botticelli, die gröfsere Anzahl seiner Altartafeln nicht blofs mit seinem vollen Namen bezeichnet, sondern auch datiert hat; ferner durch eine Reihe von urkundlich oder durch zuverlässige literarische Überlieferung beglaubigten Nachrichten. Und endlich: als Künstler wie als Persönlichkeit bietet der Sohn Fra Filippo's, trotz seines Talentes und einer scharf betonten Sonderart, bei Weitem nicht die hervorragende Erscheinung, als welche sein Meister Botticelli unsere Teilnahme beansprucht. In seiner künstlerischen Thätigkeit ist das Merkwürdige, dass ihre Entwickelung, ihre Ausbildung keineswegs eine fortschreitende Linie beschreibt. Vielmehr liegt in seinem Talent ein Zug zum Seltsamen, zum Bizarren und Abenteuerlichen, der schon sehr bald sich ankündet, mit den Jahren dann immer schärfer hervortritt und zumal in den grofsen monumentalen Werken der späteren Zeit, die den Meister berühmt gemacht haben, eine allzu aufdringliche Rolle spielt. Begreiflich, dass die bezüglichen Leistungen im Beschauer eine gemischte und zwiespältige Empfindung erregen. Dagegen kommt sein Genius in seinen frühen Arbeiten, in den frischen lebensvollen Schöpfungen des jugendlichen Künstlers, um das Jahr 1480, zu seinem reinsten und ansprechendsten Ausdruck. Eine in der That ungewohnte Erscheinung, die doch darauf hinweist, dass der Künstler, so lange er in den Spuren seiner grofsen Vorgänger und Meister ging, innerhalb der glücklichen Schranken seiner Begabung blieb, während er, sobald er selbständig und eigentümlich sein wollte, in das Gesuchte und Absonderliche verfiel.

Jene Leistungen, in denen sich sein Talent so frühzeitig und so glänzend bekundet, iiegen auf zweierlei Gebieten. Einerseits sind es Altartafeln, sowie kleine,

mit grofser Sorgfalt ausgeführte Gemälde aus der alttestamentlichen und evangelischen Geschichte, in denen das Anmutige und Reizvolle den wesentlichen Zug bildet; andererseits grofse Werke von munumentalem Charakter in Fresko, die Ernst und Gröfse der Erscheinung mit lebensvollem Realismus verbinden. Zu der ersten Gattung gehören insbesondere die Vision des hl. Bernhard in der Badia zu Florenz, sowie die Madonna mit dem von Engeln bedienten Christuskinde in der Sammlung Corsini daselbst, dann auch die beiden Altartafeln in den Uffizien (von 1485) und in der Kirche S. Spirito ebenda; ferner die höchst anziehenden kleinen Darstellungen aus der Geschichte der Esther im Palast Torrigiani zu Florenz, die Anbetung der Könige aus Schloss Hamilton in der National Gallery und zwei reizende Bildchen aus der Geschichte Christi im Seminario zu Venedig; zu der zweiten Gattung seine Wandgemälde in der Kirche del Carmine zu Florenz, wo er den von Masaccio unvollendet zurückgelassenen Fresken-Cyclus ergänzte und vollendete. Deutlich steht der junge Künstler in beiden Gattungen unter dem Einfluss bestimmter Meister. Gerade er ist ein hervorragendes Beispiel für die Macht jener Einwirkung, welche in aufstrebenden und reich angelegten Kunst-Epochen die grofsen wegweisenden Meister selbst auf bedeutende Talente ausüben, die ihrerseits zu selbständig schöpferischer Kraft nicht durchdringen, aber durch gründliches Studium, durch Sorgfalt, Geschick und Kenntnis der Darstellung in den übernommenen schon entwickelten Formen zu Leistungen von bleibendem Wert gelangen. Leistungen, denen sogar ein gewisser eigenartiger Reiz nicht fehlt. Was die Natur ihrem das Mittelmafs doch überragenden Talent an Selbständigkeit vergönnt hat, das reicht eben aus, um durch besondere kleine Lebenszüge und durch ein bescheidenes Mafs eigener Empfindung in ihre Schilderung der Welt den Zug und Wurf ursprünglicher Natur zu bringen. Allerdings, sobald sie darüber hinausstreben und die Kunst mit Gestalten von neuer selbständiger Lebenskraft bereichern wollen, da stofsen sie alsbald an die Schranke ihrer Begabung; das Manierierte und Absonderliche mischt sich verwirrend in die von den grofsen Meistern übernommenen Formen, und an die Stelle einheitlicher Erscheinung tritt ein sonderbares, gleichsam geflicktes Weltbild, das nicht selten an das Zerrbild streift. Genau so verhielt es sich mit Filippino. Und so erklärt sich unschwer das seltsame Schauspiel, dass er als junger Künstler, mithin in seinen frühen Werken nach zwei ganz verschiedenen Richtungen sich auszeichnete, dagegen in den umfassenden Leistungen seiner fortschreitenden Thätigkeit jene Höhe rein künstlerischer und lebensvoller Darstellung nicht wieder erreichte. So lange sein schmiegsames Talent den gröfseren Meistern, denen er nahe stand und sich innerlich verwandt fühlte, unbefangen und willig, mit redlichem Eifer und sicherem Können sich anpasste, so lange erhielt er sich auf jener Höhe; als er aber eine Selbständigkeit anstrebte, die doch seiner Begabung versagt war, da war seine gute Zeit vorüber. Die Blütezeit seines Schaffens erstreckte sich bis in die zweite Hälfte der achtziger Jahre. Das Gemälde in der Badia, wohl die schönste Arbeit des Meisters, stammt nach alter Überlieferung aus dem Jahre 1480; um dieselbe Zeit muss das anziehende Bild in der Sammlung Corsini zu Florenz entstanden sein. In die Jahre 1478—1485 dürfen wir auch die oben angeführten kleineren Gemälde setzen, und gegen 1485 werden die Fresken in der berühmten Kapelle Brancacci der Kirche del Carmine vollendet sein. Die gediegenen Altartafeln dann aus dem Stadthause und in der Kirche S. Spirito fallen in die Jahre 1485 und 1486; Filippino selbst hat das erstere Bild mit dem Datum des 20. Februar 1485 (1486 neuen Stils) bezeichnet.

Auch stand um jene Zeit der Künstler auf der Höhe seines Ruhms, zu der er in raschem Anlaufe aufgestiegen war. Bereits im Dezember 1482 hatte er den Auftrag zur Ausmalung eines Saales im Stadthause erhalten, und zwar als Ersatzmann für den damals schon hoch angesehenen Perugino — der, um jene Zeit in der Sistina zu Rom beschäftigt, nach seiner Art die florentiner Arbeit leichten Entschlusses aufgegeben hatte — und unter den gleichen Bedingungen; und im Jahre 1487 wurde ihm von Filippo Strozzi, dem Haupte jener grofsen Familie, die an Reichtum und Ansehen mit den Medici wetteiferte, eine bedeutsame und höchst ehrenvolle Arbeit anvertraut: die Fresken der Kapelle Strozzi in Sta. Maria Novella. Der vielbeschäftigte Meister, der überdies im Jahre 1488 an den König Matthias Corvinus von Ungarn zwei »sehr schöne Tafeln« ablieferte und in jenen Jahren auch für seine Vaterstadt Prato sowie für die Stadt Lucca (das schöne Altarbild in S. Michele) verschiedene Gemälde ausführte, konnte nicht einmal sogleich das grofse Werk in die Hand nehmen; noch im Mai 1489 musste er sich von Rom aus bei Filippo Strozzi entschuldigen, dass er vorerst von den grofsen Malereien für den Kardinal Oliviero Caraffa in dessen Kapelle in Sta. Maria sopra Minerva ganz und gar in Anspruch genommen sei. An letzteren war er von seinem Gönner Lorenzo de' Medici empfohlen worden, und nicht genug wusste Caraffa den Meister zu rühmen, den er gegen keinen Maler des alten Griechenlands eintauschen möchte. Allein eben diese umfangreichen Fresken (zum gröfseren Teil noch erhalten), welche von Filippo im Jahre 1490 vollendet und ihrer Zeit viel gerühmt wurden, zeigen deutlich schon die beginnende Manier des Meisters sowie eine gewisse Nachlässigkeit in der Ausführung, zu der er sich nur zu bald durch seine grofse Fertigkeit verleiten liefs. Es sind eben jene Mängel, die schon vor 1490 anfangen hervorzutreten; zu der Zeit, wo Filippino im Bewusstsein seiner anerkannten Meisterschaft von seinen grofsen Vorbildern sich zu emanzipieren suchte und nun das Eigentümliche im Fremdartigen und Absonderlichen zu finden meinte.

Zwar ist auch in diesen Darstellungen ein Fortschritt nicht zu verkennen. Man sieht wohl, wie der Meister für die neuen Forderungen der Zeit, die sich in den Bestrebungen eines jüngeren und genialen Künstlergeschlechtes verkörperten, ein offenes Auge hatte. Das mehr und mehr hervortretende Bedürfnis, die tieferen Bezüge eines von grofsen Interessen erfüllten Lebens zu vollem und allseitig entwickeltem Ausdruck zu bringen, die Schilderung der heiligen Legende gleichsam zum Weltbild zu erweitern und zugleich die beseelte Gestalt zum vollen Reichtum ihrer Erscheinung zu entfesseln: dies Bedürfnis empfand auch Filippino, wenn er gleich nicht zu den Bahnbrechern gehörte, deren Genius die neuen Wege zeigte und erschloss. So begegnen wir auch hier dem Einfluss Leonardo's, vermittelt vielleicht durch Botticelli und Ghirlandaio. Daher insbesondere — schon in des Meisters römischen Fresken, aber auch in den Altartafeln seiner mittleren und späteren Zeit — die gröfsere Bewegtheit und Mannigfaltigkeit der Komposition, und dies nicht blofs im Figürlichen, sondern auch in der landschaftlichen und architektonischen Umgebung, worauf gerade Filippino besonderen Fleifs und Sorgfalt verwendete. Die Art und Weise, wie er der grofsen Aufgabe gerecht zu werden versuchte, die ihm in Sta. Maria sopra Minerva durch den Kardinal Caraffa (offenbar nach einem genau ausgearbeiteten Programm) gestellt worden, ist bemerkenswert. Der Reichtum der Gruppenbildung, verbunden mit der wechselnden Bewegtheit der einzelnen Gestalten und dem verschiedenartigen Ausdruck der Empfindungen, zeugt wieder von seinem ungewöhnlichen und beweglichen Talent, das sich auch einer neuen Anschauung

anzupassen wusste. Und mehr noch: er hatte sich die Fülle der römischen Formenwelt, von der er sofort tiefe und nachhaltige Eindrücke empfangen, rasch angeeignet und verstand es, die antiken Bau- und Zierformen für die architektonische und ornamentale Ausstattung seiner Fresken trefflich zu verwerten. Benvenuto Cellini erzählt, wie er, zusammen mit dem ihm innig befreundeten Francesco, einem Sohne des Filippino, nach den Zeichnungen und Skizzenbüchern des Vaters, von denen das Haus erfüllt gewesen sei, studiert habe: alle gezeichnet, wie er hinzufügt, nach den schönen Altertümern Roms. Es ist möglich, dass Filippino früher schon in Rom gewesen; doch ist dies nicht ausgemacht, und jedenfalls rührt die Mehrzahl jener Studien aus der Zeit des Aufenthaltes um 1488 bis 1490, als er die Kapelle für Kardinal Caraffa ausmalte. Für seine Verwendung der antiken Ornamentation, der Arabesken und Grotesken, für deren freie und spielende Behandlung er unleugbar ein grofses Geschick besafs, stand der Künstler lange Zeit in grofsem Ansehen. Vasari wird nicht müde zu betonen, wie sehr sich Filippino in der Verwertung jener Zierformen ausgezeichnet habe. Nicht blofs rühmt er ihn als den Ersten (was so schlechtweg nicht richtig ist), der die antiken Grotesken wieder ans Licht brachte und in die Malerei einführte, sondern preist auch immer wieder die »feine, witzige (bizzarro), höchst anmutige Erfindsamkeit« und den Reichtum gestaltender Phantasie, mit dem der Meister fortan alle seine Werke mit dem Schmuck »der römischen Antiken« ausgestattet habe.

Allein hier trat nun auch die Schranke zu Tage, die diesem Talente gezogen war. Schon die römischen Fresken zeigen ein Übermafs sowohl in der Bewegtheit der Gestalten, der Komposition und des Ausdrucks als in der Häufung baulicher und ornamentaler Formen. Und wenn hier ein feierlich monumentaler Zug in der ernsten Lebensfülle der Hauptfiguren und Gruppen, wie auch ein gewisses rhythmisches Mafs in der Ausführung der Bau- und Zierformen das Seltsame und Absonderliche noch zurückdrängt, so zeigt sich doch bald Filippino's Vorliebe für das Abenteuerliche der Erscheinung durch ungewohnte Bewegungen, neue und fremdartige Zuthaten, wie durch die Beimischung kleiner und doch auffälliger Züge des gewöhnlichen Lebens in rascher Zunahme begriffen. Durch diese offenbare Freude an der Ausgestaltung sonderbarer Nebendinge verfängt er sich mehr und mehr in Äufserlichkeiten und in ein merkwürdiges Detail der verschiedensten Art, das nun störend sich vordrängt und den eigentlichen Lebensinhalt der Erscheinungen überwuchert. Dazu kommt noch ein seltsames gehäuftes und überladenes Wesen in der Bekleidung und Gewandung, durch die der Meister seine Eigenart zu bewähren sucht: einerseits in der Bewegung und im bald knitterigen, bald bauschigen Faltenwurf der Stoffe und Gewänder, andererseits im Beiwerk derselben, in der Verzierung und Verbrämung, in der Ausschmückung mit flatternden, wehenden Bändern, Litzen und Schleiern, kunstreich verschnürten Fufsbekleidungen, dem verschiedenartigsten Kopfputz und sonst allerlei Ausstattungsstücken. Filippino begnügt sich nun nicht mehr mit den »römischen Altertümern«; er zieht sogar das phantastische Zier- und Formenwesen des Orients, wie man es damals in Italien kannte, vom einfachen Gerät des täglichen Gebrauches bis zum Mohren und Indianer selber in das Bereich seiner Darstellung. Vasari freilich findet ein wahres Vergnügen daran, alle jene wundersamen Dinge, deren »Neuheit und Mannigfaltigkeit Staunen errege und für die dem Künstler grofses Lob und Dank gebühre«, wiederholt aufzuzählen: »Vasen, Trophäen, Fahnen, Helme, Kopfschmuck, seltsame Harnische, Kürasse, Lanzen, Dolche, Schwerter, Togen, Mäntel«. Und so fort in bunter Mischung, zu der auch »bewaff-

nete Männer und Tempel« gehören, wobei ergötzlich ist, dass Vasari selbst nicht merkt, wie ein solches Durcheinander für den Meister allerdings charakteristisch, aber ganz und gar unkünstlerisch ist. Es sind namentlich die grofsen Fresken in Sta. Maria Novella, welche, im Wesentlichen in den Jahren von 1498—1502 ausgeführt, durch dies Übermafs, wie durch die Unruhe eines ausfahrenden Geberdenspiels und hastiger Bewegungen, dann auch durch eine Menge kleiner genrehafter Züge, die dem grofsen Charakter der Legende widersprechen, nur unerfreulich wirken. Die späten Altartafeln, etwa von 1495 an, zeigen dieselben Mängel, deren gemeinsames Merkmal die Übertreibung ist; doch sieht man, wie sich der Künstler in ihnen mehr zusammennimmt und in der liebenswürdigen Anmut oder der ausdrucksvollen Kraft der Hauptgestalten, wie auch in dem malerischen Reiz der Erscheinung sein ursprüngliches Talent weniger verleugnet. Gerade aber sein letztes Werk, das bei seinem Tode im Jahre 1504 unfertig zurückblieb und dann von Pietro Perugino vollendet wurde, die Kreuzabnahme, gegenwärtig in der Akademie zu Florenz, zeigt in der oberen ihm angehörigen Hälfte in Form, Farbe und Bewegung jenen hastigen und verzerrten Charakter, in dem die ganze Schwäche des Meisters und sein Verfall zu Tage treten.

Denn nur als Verfall kann diese letzte Zeit Filippino's bezeichnet werden. Wie sehr seine Vorliebe für das Absonderliche ganz äufserlicher Natur ist, verrät sich deutlich in den entschiedenen Mängeln der Darstellung, die gleichzeitig immer schärfer hervortreten. Vor Allem in dem Nachlass jener fleifsigen und sorgfältigen Durchführung, welche alle Werke des jungen Meisters, Fresken und Altartafeln nicht minder wie seine kleinen zierlichen Gemälde, auszeichnete. Er war in allem Technischen entschieden begabt und bewandert und beherrschte ebenso die Behandlung in Fresko wie das Temperaverfahren; im ersteren entfaltete er sogar eine ungewöhnliche Kraft der Färbung. Und mit diesem Geschick verband er eine liebevolle Ausführung, auch in der Zeichnung, und das eben trug nicht wenig bei zu der anziehenden Wirkung seiner frühen Arbeiten. Dagegen treffen wir in seinen späteren Werken nicht selten eine nachlässige und flüchtige Behandlung, die sich nicht nur in einer lockeren Führung des Pinsels, sondern auch in leichtfertiger Zeichnung und in einer unruhigen Buntheit der Färbung verrät. Bei diesem Mangel an Sorgfalt der Durchbildung drängt sich das Manierierte, Gesuchte und Überladene nur umsomehr auf. Namentlich zeigt sich nun öfters in der bauschigen Gewandung eine sinnlose Häufung schwerer rundlicher Falten, unter denen die Körperform gleichsam untergeht oder versteckt wird. Aber auch in der Darstellung der körperlichen Form selbst tritt nicht selten dieselbe Nachlässigkeit hervor, und an die Stelle sorgfältiger Naturbeobachtung tritt eine schablonenhaft sich wiederholende Manier.

Wenn auch die Gemälde der Berliner Galerie, mit Ausnahme des Christus am Kreuz, zu den weniger bedeutenden Arbeiten des Meisters zählen, so lassen sich doch in ihnen die verschiedenen Phasen seiner Thätigkeit nachweisen. Seiner frühen guten Zeit gehört die Madonna mit dem Kinde (No. 82) an, welche hier in einer Zeichnung abgebildet ist; nur tritt uns hier schon eine gewisse Flüchtigkeit der Behandlung entgegen, welche sich sonst in dieser Periode Filippino's selten findet. Die Madonna erweist sich sowohl im Typus wie in der Haltung und Färbung der Maria in dem schönen Bilde der Sammlung Corsini nahe verwandt und wird daher in die gleiche Zeit zu setzen sein, d. i. um 1480; auch die Landschaft ist für die frühe Zeit charakteristisch. Seltsam ist das glatt herabfallende Gewand mit dem lose übergelegten Mantel, das wir auch bei der Madonna Corsini wahrnehmen. Hier ist bei

einfacher Faltengebung die Körperform fast gar nicht ausgesprochen; und schon hier verrät sich eine gewisse Gleichgültigkeit des Meisters, im Wurf, im Schnitt und Gefälte der Gewänder Bau und Stellung der Glieder deutlich zum Ausdruck zu bringen. Unschwer ist hier, wie in allen Werken dieser Zeit, der Einfluss des Vaters Fra Filippo, mehr aber noch das Vorbild Botticelli's zu erkennen.



Filippino Lippi, Maria mit dem Kinde

Übrigens ist die Einwirkung des Vaters öfters überschätzt worden. Bei dessen Tode war Filippino kaum zehnjährig, und so konnte wohl des Vaters Unterweisung nicht von dauerndem Erfolg sein. Zudem ist ganz glaubwürdig, was Vasari erzählt, dass nämlich Filippino, zunächst von Fra Filippo bei dessen Gehülfen Fra Diamante in Obhut gegeben, doch, wie schon früher bemerkt, bald zu Sandro Botticelli, der bei Fra Filippo's Tod für den besten Maler von Florenz galt, in die Lehre kam und unter diesem seine eigentliche Schule durchmachte. Fra Diamante war mit seinem jungen Zögling 1470 von Spoleto, wo der Vater Fra Filippo im Oktober 1469 gestorben war, nach Prato zurückgekehrt. Aber schon im Jahre 1472 gehörte er, wie uns urkundlich überliefert ist, der Malerzunft in Florenz an und wohnte daselbst im Kloster S. Pancrazio; es ist anzunehmen, dass er damals den jungen Filippino

mit sich genommen und — auch, wie berichtet wird, auf Betreiben der Mutter Lucrezia, die damit einen Wunsch ihres verstorbenen Gatten erfüllte — in die Werkstatt Sandro's gebracht hatte. Filippino mag dann später noch für einige Zeit nach Prato zurückgekehrt sein, da er dort »aufgewachsen« sein soll. Allein schon 1480 in Florenz als angesehener Meister beschäftigt, hatte er jedenfalls dort mehrere Jahre zugebracht und, wie seine Werke bezeugen, vornehmlich unter Botticelli's Einfluss sich ausgebildet. Wir müssen es uns hier versagen, die deutlichen Kennzeichen des Einflusses in den Typen der Madonnen und der Engel, in der Färbung und der Tempera-Behandlung näher zu verfolgen. Als ein Beispiel dafür, wie entschieden dieselben in den frühen Werken mitunter hervortreten, sei nur das schöne Rundbild der Casa Nuti zu Florenz (nach England verkauft) erwähnt, das dort für Botticelli galt, aber wohl mit weit gröfserem Recht dem Filippino gegeben wird, während umgekehrt das früher erwähnte dem Botticelli angehörige Bild der Ambrosiana von Einigen als Werk Filippino's angesprochen worden. Übrigens ist das Rundbild der Sammlung Corsini für das nahe Verhältnis unseres Meisters zu Sandro besonders charakteristisch. Eine aufmerksame Vergleichung mit den besten Rundbildern Botticelli's genügt, um insbesondere in dem heiteren Spiel der dem Christkinde huldigengen Engel und selbst in ihrer Gewandung den bestimmenden Einfluss des Letzteren wiederzuerkennen, wie andererseits in ihrem schalkhaften, mehr knabenähnlichen Charakter, wie auch in der architektonischen und ornamentalen Ausstattung ein dem Filippino eigentümlicher und reizvoller Zug sich ankündet. Ebenso zeigt sich in der reichen Mannigfaltigkeit der Landschaft, in welchen sich mit der Naturbeobachtung ein phantasievolles Element verbindet, seine Eigenart von der günstigen Seite. Gleich dem Bilde der Sammlung Corsini zeigt unsere Berliner Madonna, wenn auch in geringerem Grade, in der blühenden, silberig schimmernden Färbung und dem milden Glanz des Fleisches das Vorbild Botticelli's; in beiden Bildern tritt das letztere sogar in einem Detail, in der Behandlung der Blumen, deutlich zu Tage. Was aber den Einfluss des Vaters Fra Filippo anlangt, so erscheint uns derselbe vielmehr durch seinen Meister Botticelli vermittelt, der ja Schüler des Fra Filippo gewesen, als auf direktem Wege in Filippino übergegangen zu sein.

Wie alsdann nur wenige Jahre später eine wesentlich verschiedene Anschauung, die grofse und feierliche Kunst Masaccio's mit ihrer naturalistischen und doch monumentalen Kraft und Strenge, auf den jungen Künstler einwirkte, ist schon oben erwähnt und kann hier nicht weiter ausgeführt werden. Der ehrenvolle Auftrag, die Fresken des grofsen Meisters in der Kirche del Carmine zu vollenden, bezeugt das grofse Ansehen, zu dem der etwa fünfundzwanzigjährige Filippino gelangt war und welche Erwartungen man von ihm hegte. Wir Späteren erkennen darin vor Allem die ungewöhnliche Fähigkeit seines Talentes, sich grofsen Mustern anzupassen. Selbst in seinen späteren Fresken ist noch etwas von dem männlichen historischen Zug und der charaktervollen Kraft zu spüren, welche des jungen Künstlers Wandgemälde in der Brancacci-Kapelle auszeichnen. Unsere Sammlung besitzt ein Bild, das an diese Richtung seiner künstlerischen Thätigkeit erinnert: Christus am Kreuz, aus dessen Wundmalen die Engel in Kelche das Blut auffangen, von Maria und dem heiligen Franziskus verehrt (No. 96). Weitaus das beste der in Berlin erhaltenen Werke des Meisters und durchaus verschieden von den übrigen. Über den Gestalten liegt, verbunden mit ausdrucksvoller Empfindung, eine gewisse stille und einfache Gröfse. Wohl zeigen die Köpfe entschieden die späteren Typen Filippino's, zugleich aber, ganz versenkt in schwere Trauer, einen Ernst und Adel, wie wir ihn in den späteren

Werken des Meisters selten antreffen; namentlich hat das Haupt Christi einen überaus rührenden, tief empfundenen Zug. Dabei ist die körperliche Haltung des Christus sowohl — dessen Gestalt, wie häufig zu jener Zeit, auf die Darstellungen der Kreuzigung des Andrea del Castagno in Sta. Maria Nuova und in S. Matteo zurückgeht — als der Maria und des Franziskus von gemessener, dem Vorgang angepasster Würde und von einer Feierlichkeit, die in merkwürdigem Gegensatz stehen zu dem fahrigen und aufgeregten Wesen, das in dem schon erwähnten letzten Werke des Meisters, der Kreuzabnahme in der Florentiner Akademie, eine so aufdringliche Rolle spielt. Damit stimmt vortrefflich der einfache Goldgrund, der zu jener Zeit nur selten noch zur Verwendung kam, die ganz schmucklose Gewandung von einfachem Gefälte, die öde Schädelstätte mit den Totenköpfen, endlich die anspruchslose, fast düstere Färbung. Nur die auf Wolken schwebenden Engel verraten uns, von gewissen allgemeinen Kennzeichen der Behandlung sowie von der Flüchtigkeit der Ausführung, insbesondere in den Gewändern, abgesehen, die spätere Manier des Meisters. Die Art, wie ihre Gewandung in die Wolken ausläuft und mithin Körper ohne Füfse sehen lässt, die ausfahrenden flatternden Schärpen und Bänder, mit denen sie die Kelche gefasst und umschlungen halten, gemahnen nur zu deutlich an die seltsamen Übertreibungen seiner Werke nach 1490. Wir dürfen wohl annehmen, dass die feierliche und ausdrucksvolle Strenge dieser Darstellung demselben Einfluss der durch Savonarola herbeigeführten religiösen Bewegung zu danken ist, den wir um jene Zeit auch in verschiedenen kirchlichen Malereien Botticelli's wahrnehmen. Daher auch der Verzicht auf allen Schmuck, der altertümliche Goldgrund, die merkwürdige Einfachheit der Komposition, der Geberden und der Gewandung. Das Werk, das auch von Vasari erwähnt wird und ursprünglich in der Kirche S. Raffaello, dann in S. Procolo zu Florenz aufgestellt war, wäre mithin nach 1495 entstanden, womit auch die stilistischen Merkmale übereinstimmen.

Um die gleiche Zeit ungefähr wird eine zweite Madonna mit dem Kinde, welche unsere Sammlung aufbewahrt, anzusetzen sein (No. 101). Hier zeigt sich der Meister in der ganzen Schwäche seiner späteren Manier, wozu freilich kommt, dass das Gemälde eine unbedeutende Arbeit ist, auf die offenbar Filippino selbst geringen Wert legte. Ein Beispiel, wie auch die alten Meister sich bisweilen nicht scheuten, eine lieblose und flüchtige Leistung, die selbst an handwerksmäfsige Rohheit streift, aus der Hand zu geben. Charakteristisch ist hier vor Allem die willkürlich aufgebauschte, in unruhigen wulstigen Falten verwickelte Gewandung der Madonna, die sinnlos den Körper umhüllt, ohne dessen Formen irgend zum Ausdruck zu bringen; ohne alle Naturbeobachtung, leichtfertig aus dem Kopf gemalt und doch von einer gewissen aufdringlichen Fülle. In den Typen des Kindes und der Maria zeigt das Bild nahe Verwandtschaft mit der Anbetung der Könige in den Uffizien; auch dies ein Beleg dafür, dass seine Ausführung um das Jahr 1496 fällt.

Endlich ist noch als Werk der letzten Periode des Meisters das kleine Bild der Allegorie der Musik (No. 78 A) zu erwähnen, das uns als ein anmutiges Beispiel jener phantasievollen Verbindung von antiken Elementen mit eigenartigen allegorischen Vorstellungen, wie wir sie schon bei Botticelli kennen gelernt haben, ein besonderes Interesse abgewinnt. Auch hier erhöht manches Rätselhafte im Detail den Reiz der Wirkung; was die beiden Amoretten mit dem Schwan vorhaben, indem sie ihn mit dem reich verzierten Gürtel anschirren, den ihnen eine jugendliche Frau in idealen Gewändern, wohl die Personifikation der Musik, überlässt, ist nicht leicht zu deuten. Sehr anziehend ist die Verbindung des Figürlichen mit dem Landschaftlichen: der

heitere Vorgang spielt sich am leuchtenden Meeresufer ab, das links von einem Lorbeerhain begrenzt wird. Die Zeitbestimmung des Bildes ergiebt sich aus der Vergleichung der weiblichen Figur und der Amoretten mit der Gruppe der Caritas, die der Meister in der Ornamentation der Fensterwand der Kapelle Strozzi in Sta. Maria Novella, und zwar im Postament der Säule zur Linken, angebracht hat. Hier ist die Figur der Caritas im Typus, in der Körperbildung und Haltung das offenbare Vorbild für die Gestalt der Musik, wie auch die beiden Kinder, von denen das eine an der Brust der Caritas sich nährt, das andere, neben ihr stehend, zärtlich sich an sie anschmiegt, in den beiden Putten unseres Bildes, bis zu den ganz ähnlichen Stellungen, sichtlich wiederholt sind. Wir wissen, dass jene Malereien in die Zeit von 1498 bis 1502 fallen; unser Bild wird mithin in diese Zeit zu setzen sein. In der Ausführung zeigt es, namentlich in der Landschaft, eine für jene Periode des Meisters nicht gewöhnliche Sorgfalt der Ausführung; doch hat das Fleisch gelitten, und kommt so das Figürliche, wie auch die farbige Wirkung des Ganzen nicht zur vollen Geltung.

RAFFAELLINO DEL GARBO

Welche tiefe und nachhaltige Wirkung Filippino in seiner frühen und besten Zeit auf die Zeitgenossen ausübte, dafür haben wir ein augenfälliges und merkwürdiges Zeugnis in dem Maler Raffaellino del Garbo. Dieser Künstler, obwohl nur mäfsig begabt und Zeit seines Lebens in zweiter Linie stehend, bietet uns noch ein weiteres, über seine Person hinausgehendes Interesse. Er ist nämlich ein charakteristisches Beispiel für die Bedeutung und Meisterschaft, zu der sich eine reich entwickelte und ihrer Höhe zuschreitende Kunst erhebt, indem sie in naivem Zusammenhang mit ihrem Zeitalter dessen Gefühlsinhalt zu einem allgemein gültigen Ausdruck bringt und nun kleinere Talente im Gefolge der führenden Meister deren lebensvolle Gestaltungen mit Verständnis nachzubilden wissen und so gleichsam ihre Verbreitung in weitere Kreise vermitteln. So bringen sie Werke von weittragender Wirkung zu Stande, die man ihrer persönlichen Begabung nicht zugetraut hätte.

Von einem solchen Künstler, der als Schüler und Nachfolger gröfserer Meister in seinen besten Leistungen ihnen nahezu ebenbürtig erscheint, eben von Raffaellino del Garbo, besitzt die Berliner Sammlung zwei ausgezeichnete Werke, die beide auch auf den Beschauer von heute noch einen eigenartigen Zauber ausüben. Beide sind daher zugleich für die Vollendung bezeichnend, zu der es die florentinische Kunst des Quattrocento in der Tafelmalerei und insbesondere in dem Andachtsbilde gebracht hat.

Von dem Meister selbst ist wenig oder eigentlich so gut wie nichts bekannt. Ja nicht einmal die Individualität des Künstlers hat sich bisher mit Sicherheit feststellen lassen. Er ist mit gleichnamigen Meistern bald verwechselt, bald identifiziert worden. Natürlich weisen solche Zeitgenossen, die wesentlich Nachfolger der leitenden Künstler sind, mehr oder minder gemeinsame Züge auf, und ihre Persönlichkeit tritt zu unklar, zu unbestimmt hervor, als dass sie sich leicht und rasch von anderen unterscheiden liefse. Zudem liegt in ihnen selbst nicht selten ein Schwanken zwischen den verschiedenen Kunstweisen ihrer gröfseren Zeitgenossen; sie unterliegen den mannigfachen Strömungen, welche die Kunst ihrer Tage in ihrer reichen Entfaltung aussendet, und begegnen sich so öfters, manchmal bis zum Verwechseln ähnlich, in gleichartigen Arbeiten. So sind insbesondere mehrere Meister, welche sämtlich

den Namen Raphael führen und nach dem Zeitgebrauch unter diesem Vornamen, mit Beifügung des Vornamens des Vaters, bekannt sind, bis auf den heutigen Tag vermengt und ihre Werke fälschlich bestimmt worden. Es sind dies vornehmlich Raffaellino (Koseform für Raphael) del Garbo, Raphael de Caponibus, Raffaello Carli oder de Karolis und Raffaello da Firenze, wobei noch durch die weitere Gleichartigkeit des Vaternamens bei zweien die Verwirrung begünstigt und vermehrt wurde. Als zwei verschiedene Künstler-Individuen lassen sich zunächst mit Bestimmtheit absondern: Raffaello di Bartolommeo di Giovanni, genannt Raffaellino del Garbo, und Raffaello Carli — urkundlich Raffaello di Bartolommeo di Giovanni di Carlo —, der trotz der ähnlichen Vornamen sicher ein anderer Künstler ist. Dagegen scheint mir mit letzterem identisch, mithin unterschieden von Raffaellino del Garbo, der nur durch die Namensinschrift auf Einem Bilde bekannte Raffaello da Firenze, dessen Vatername urkundlich nicht überliefert ist, der aber in jenem Gemälde, der Tafel des Hauptaltars in der Kirche Sta. Maria degli Angeli bei Siena, bezeichnet Raphael de Florentia pinxit 1502, dieselben künstlerischen Merkmale aufweist wie Raffaello Carli in seinem gleichfalls von diesem bezeichneten Hauptbilde. Über diesen Raphael de Florentia ist uns keinerlei Nachricht erhalten. Doch ist mir seine Identität mit dem Raffaello Carli nicht zweifelhaft, und das Wenige mithin, was wir von diesem wissen, gilt auch von Raffaello da Firenze. Die beiden eben erwähnten Altartafeln dieses Künstlers, zwar florentinischen Ursprungs, aber mit stark umbrischem Gepräge, tragen schon die Kennzeichen der weit vorgeschrittenen Kunst des Quattrocento, ja sie weisen über dasselbe in der Breite und Fülle der Formgebung, in der Tiefe und Wärme der Färbung hinaus, während Raffaellino del Garbo gerade in seinen besten Werken noch durchaus dem Quattrocento angehört. Wieder ein anderer Meister ist der Raphael de Caponibus. Zwar ist derselbe noch neuerdings für denselben Meister wie Raffaellino erklärt worden, allein schon der ganze urkundlich überlieferte Name, Raffaello di Bartolommeo di Niccolò Capponi, hätte auf die Verschiedenheit hinlenken müssen. Allerdings zeigt das einzige von ihm bekannte voll bezeichnete Bild, in der Sammlung von Sta. Maria Nuova zu Florenz, mit Raffaellino eine gewisse Verwandtschaft, andererseits aber wiederum einen Einfluss der umbrischen Schule, den man vergeblich und ohne Belege dafür beizubringen auch für Raffaellino hat behaupten wollen. Somit hat dieser Raphael de Caponibus gleichfalls seine Stelle in der florentinischen Schule als gesonderter Meister einzunehmen.

Offenbar hat unser Raffaellino, gerade zur Unterscheidung von anderen zeitgenössischen Künstlern des Namens Raphael, frühzeitig den Namen del Garbo erhalten. Auch geben die Gemälde, die wir ihm auf Grund genauer Prüfung beimessen, das Bild einer geschlossenen Persönlichkeit, deren Entwickelung sich in den ihm zuerkannten Werken unschwer verfolgen lässt. Das Wenige, was wir von dem Meister wissen, ist uns von Vasari überliefert, und wir haben keinen Grund an der Richtigkeit dieser Mitteilungen zu zweifeln, wenn sich gleich der Biograph selber bezüglich eines Bildes eine Verwechselung unseres Raffaellino mit dem Raphael Carli zu Schulden kommen lässt. Nähere Nachrichten über seinen Lebenslauf und Schicksale bringt er allerdings nicht bei; auch wies wohl des Künstlers bescheidenes, in engen Grenzen verlaufendes Dasein zu wenig beachtenswerte Erlebnisse auf. Allein was Vasari über den Charakter seiner Kunst, über seine Geistes- und Gemütsart, endlich über den allgemeinen Zuschnitt seines Lebens berichtet, das stimmt durchaus zu der Vorstellung, die wir uns von dem Thun und Lassen des Meisters aus seinen Werken zu bilden vermögen. Es ist das Bild eines Künstlerlebens, das ganz wohl in den Rahmen einer

grofsen Kunstepoche passt, die auch Talente zweiten Ranges in der Frische und Kraft ihrer Jugend zu meisterhaften Leistungen sich aufschwingen, dann aber allmählich wieder in den allgemeinen Strom der mittleren Künstlermenge untertauchen lässt. So erscheint ganz glaubhaft, was Vasari von den hoffnungsvollen und glücklichen Anfängen des Meisters, sowie von seinem kümmerlichen Ende erzählt; auch stimmt, was Vasari von den gelungenen Werken Raffaellino's aussagt, durchaus überein mit den noch erhaltenen Tafeln des Meisters. Die früheste Kunde von seiner Thätigkeit fällt in das Jahr 1493, wo Raffaellino als Gehülfe seines Lehrers Filippino bei dessen Fresken in Sta. Maria sopra Minerva zu Rom erscheint. Urkundlich wird er sodann 1498 als Maler erwähnt, der weder Vermögen besitzt noch Steuer zahlt, aber doch zwei Werkstätten (botteghe) als Mieter benutzt; weiterhin in den Jahren 1503 bis 1505 unter dem Namen Raffaello di Bartolommeo del Garbo; endlich noch 1513 in den Büchern der Badia von Florenz, da er wohl die längste Zeit seines Lebens (schon im Jahre 1503) in der Strafse del Garbo seine Kunst in einer Werkstatt ausübte, welche zu jener Badia gehörte. Eben von dieser Strafse hatte er seinen Beinamen, und nicht, wie man wohl behauptet hat, von der »Anmut« (garbo) seiner Gestalten. Geburts- und Todesjahr werden von Vasari in die Jahre 1466 und 1524 gesetzt; beglaubigt sind diese Daten nicht, doch ist kein Grund, dieselben zu beanstanden.

Es ist, wie schon angedeutet, kein tröstliches Bild, das uns Vasari von des Künstlers Thätigkeit und Schicksalen entwirft. Vielmehr hat seine Schilderung einen tief traurigen Zug, der uns umsomehr ergreift, als darin das Elend so mancher Künstler-Existenz, welche, mit hohen Hoffnungen begonnen, unter allmählichem Nachlass der Kräfte in den Jammer und die Not des täglichen Lebens ausläuft, zu greifbarem Ausdruck gelangt. »Natur und Kunst,« so schreibt Vasari gleich Anfangs, »schienen ihre Anstrengungen vereinigt zu haben, um des Meisters Laufbahn wunderbar beginnen zu lassen; aber schon in seinem Fortgang kam er über das Mittelmäfsige nicht hinaus, und sein Ende verlief in ein Nichts. — Seine frühesten Werke erregten so grofse Erwartungen, dass er sofort zu den ausgezeichneten Meistern zählte, selbst sein Lehrer Filippino schätzte seine Kunst in manchen Dingen höher als die eigene, und nicht selten wurden seine Arbeiten mit denen des Filippino verwechselt. Als sich aber Raffaellino von diesem getrennt hatte, wusste er seinen Gestalten eine so zarte Anmut, seinen Gewändern eine solche Weichheit zu geben, dass er unter den jungen Malern der Zeit für den besten angesehen wurde.«

Wie diese Erzählung ganz in Einklang mit den Eindrücken steht, die wir aus des Meisters Jugendwerken empfangen, so dürfen wir auch Vasari's Bericht über Raffaellino's Fortgang und Ende Glauben beimessen. Er hatte eine grofse Familie zu unterhalten und so seine Arbeiten unter Not und Sorgen zu betreiben; er übernahm daher auch untergeordnete Aufträge, lieferte Zeichnungen zu Stickereien für Kirchen-Paramente und zu verzierten Einrahmungen für Heiligenbilder und kam auf diesem Wege in seinen künstlerischen Leistungen immer mehr herunter. Begreiflich, dass er nun auch in der Sorgfalt und Feinheit der Ausführung, durch die sich seine ersten Werke ausgezeichnet hatten, mehr und mehr nachliefs. Zudem scheint er, wohl im Gefühl seines unselbständigen Talentes, das Zutrauen zu sich selbst rasch verloren zu haben. Und so, immer mehr verzagt, unter dem Druck kümmerlicher Verhältnisse fast verzweifelt, durch den Umgang mit Leuten niederen Standes mehr und mehr herabgezogen, ging er, schon zu Lebzeiten vergessen und verschollen, in Armut und unrühmlicher Thätigkeit jämmerlich zu Grunde.

Merkwürdig dennoch, wie einem solchen Meister einzelne Werke gelangen, welche über die Grenzen seiner Zeit hinaus sowohl durch feine Vollendung als durch die Anmut freier Darstellung selbst heute noch auf weitere Kreise eine so anziehende Wirkung ausüben. Die beiden wohlgelungenen Blätter von Eisenhardt und P. Halm nach den beiden Berliner Gemälden des Meisters (No. 90 und No. 98) geben wohl von der fein abgewogenen Komposition, den reizvollen Typen der Engel und der jugendlichen Heiligen, wie auch von der zierlichen Ausführung eine deutliche Vorstellung; allein den Reiz und Schmelz der leuchtenden Färbung, den zarten Glanz und Schimmer, der über der ganzen Erscheinung liegt und die ernst feierliche Stimmung des heiligen Vorganges zu milder Anmut verklärt, können Grabstichel und Radierung nur andeutungsweise wiedergeben. Ausgezeichnet ist zudem das Rundbild durch die liebenswürdige und sinnige Erfindung. Unter dem holden Spiel der festlich gekleideten Engel ist das Christkind — eine der lieblichsten Kindergestalten der florentinischen Kunst jener Tage — auf dem Arm der stehenden, still und wehmütig-glücklich dreinschauenden Madonna leise eingeschlafen; schon hat der Engel zur Rechten seine Hirtenflöte abgesetzt, während der Engel zur Linken auf seiner Leier die letzten verhallenden Töne greift. Der Ausdruck seligen Friedens, der über der Gruppe liegt, klingt gleichsam aus in der lichtdurchfluteten reich erblühenden Landschaft, von der sich die Figuren, durch eine Brüstung von der Welt gleichsam abgeschlossen, in kräftiger Färbung abheben.

So grofs ist die Verwandtschaft dieser Gemälde mit den schönen Jugendwerken des Filippino, dass eine eingehende Prüfung fast geneigt wäre, das Rundbild unserem Raffaellino abzusprechen und seinem Meister zuzuweisen. Übrigens hat das Bild einige fremdartige Züge, die von beiden Künstlern abweichen; doch wird man schliefslich nur Raffaellino als seinen Urheber bekennen können. Was die beiden Altartafeln unserer Galerie anlangt, welche unzweifelhaft unserem Meister angehören (No. 87 und No. 98), so erinnern sie unmittelbar an Filippino's schönes Altarwerk in der Sammlung Corsini zu Florenz, die Madonna mit den Engeln, von der schon früher die Rede gewesen. Zu erwähnen ist hier noch ein drittes treffliches Werk des Raffaellino, das der schönsten der beiden Berliner Altartafeln (No. 98) vollkommen ebenbürtig ist: die Verkündigung nebst zwei Heiligen im Museum zu Neapel, dort seltsamer Weise Fra Filippo benannt. Auch in diesem Bilde steht Raffaellino seinem Meister so nahe, dass das Urteil über den Urbeber schwanken könnte und man eine Zeitlang versucht ist, Filippino als solchen anzusprechen. Es sind nur Eigentümlichkeiten des Details, welche für Raffaellino den Ausschlag geben. Offenbar aber war für alle diese Gemälde jene Altartafel des Filippino in der Sammlung Corsini das direkte Vorbild. Der Liebreiz der Gestalten, die weichen schmiegsamen Formen, die klare blühende Färbung, der zart leuchtende Ton der Karnation, die jener Tafel und ähnlichen Werken Filippino's eigen sind, kehren ganz so bei Raffaellino wieder. Das Kolorit insbesondere weist deutlich darauf hin, dass sich del Garbo unter Filippino gebildet hatte, als dieser seinerseits noch unter dem bestimmenden Einfluss von Botticelli stand. Der grofse Reiz der Tempera-Behandlung, sowie deren meisterhafte Ausbildung, wie wir sie als wesentliche Kennzeichen der besten Leistungen Botticelli's erkannt haben, finden sich auch in diesen Bildern Raffaellino's; ja, noch ist in ihnen ein Nachklang von jenem schimmernden opalartigen Leuchten, das Botticelli's schönsten Gemälden einen so eigenartigen Zauber verleiht. Ein neuer Beweis von Botticelli's weittragendem Einfluss, der namentlich da hervortritt, wo die florentinische Kunst des Quattrocento in der Vollendung der Tempera-Malerei zu ihrer Höhe gelangt.



RAFFAELLINO DEL GARBO

MARIA MIT DEM KINDE VON ENGELN BEGLEITET

ORIGINAL IM K. MUSEUM ZU BERLIN

RADIERT VON P. HALM

Vor Filippino haben übrigens die gelungensten Werke des Raffaellino Eines noch voraus: jene Sorgfalt und Feinheit der Ausführung, deren schon gedacht ist. Man beachte beispielsweise nur den Teppich in der Altartafel des hl. Sebastian (No. 98, gestochen von Eisenhardt); hier kann sich unser Künstler nicht blofs in der vollen kräftigen Färbung, sondern auch in der zarten Durchführung fast mit der Schule der van Eycks messen. Und auch jener andere Vorzug, den Vasari unserem Meister, Filippino gegenüber, nachrühmt, dass er nämlich in seine Gewänder mehr Fluss und Weichheit, in Form und Ausdruck der Köpfe, wie auch in die Behandlung des Haupthaares mehr Zartheit gebracht habe, wird durch jenes ausgezeichnete Werk bestätigt. Die Engel, der kleine Johannes und der jugendlich ritterliche Sebastian gehören unstreitig zu den liebenswürdigsten Gestalten, welche das Quattrocento geschaffen hat.

Übrigens tritt in diesem, wie auch in anderen Gemälden Raffaellino's der Einfluss eines anderen zeitgenössischen Meisters deutlich zu Tage: derjenige des Domenico Ghirlandaio. Vornehmlich in der Komposition erweist sich hier Ghirlandaio als das nächste Vorbild für unseren Meister. Das zeigt auf den ersten Blick eine Vergleichung der beiden Berliner Altarbilder mit den beiden schönen Tafeln in den Uffizien und der Akademie zu Florenz, welche der Frühzeit Ghirlandaio's angehören und gleichfalls die thronende Madonna mit Engeln und Heiligen darstellen. Die Übereinstimmung in der Anordnung und Gruppierung, ja in den Stellungen und Bewegungen bis zur Haltung der Hände der Madonna, ist so auffallend, dass man von Seiten Raffaellino's eine bewusste und auf kleine Variationen bedachte Nachbildung annehmen muss. Selbst Ghirlandaio's architektonischer Aufbau des Thrones mit der schönen Brustwehr, welche die Gestalten gleichsam von der Aufsenwelt absondert und doch den Blick frei läfst in die im Grunde sich ausbreitende heitere Landschaft, freilich ein in der Kunst jener Tage nicht seltenes Motiv, ist von Raffaellino in ganz ähnlichen Formen wiederholt worden. So fand Raffaellino in Ghirlandaio, der sein grofses Kompositionstalent in seinen Fresken frühzeitig ausbildete, für die feierlich monumentale und rythmisch gemessene Anordnung ein Vorbild, das ihm Filippino in dieser Art nicht gewährte; wie andererseits sein vorwiegend anmutiges Talent einen Halt empfing von dem ernsten und kräftigen Realismus, der den Gestalten jenes Meisters innewohnt. Auch Ghirlandaio's breite und wuchtige Art der Gewandung wusste Raffaellino geschickt zu benutzen.

Man sieht, in del Garbo's künstlerischem Vermögen spielt das Geschick des Sich-Anschliefsens und -Anlehnens an gröfsere Meister eine wesentliche Rolle. Daraus erklären sich auch seine ersten ungewöhnlichen Erfolge. Er verstand es, mit der ihm angeborenen Anlage für das Anmutige, Zarte und Liebenswürdige, die sein eigentliches Talent ausmacht, die Elemente verschiedener Meister zu einem lebensvollen Ganzen zu verbinden, dem daher auch eine gewisse Frische und Ursprünglichkeit nicht fehlte. Allein der Mangel an selbständiger Anschauung und an originaler Erfindung trat nur zu bald zu Tage. Und auf jener Höhe, die er im ersten Aufschwung der Jugend durch eine günstige Kombination erreicht hatte, vermochte er sich um so weniger zu behaupten, als seine äufsere beschränkte Lage ihn nur selten zu jener sorgfältigen Durchführung gelangen liefs, welche zu dem Erfolg seiner besten Leistungen wesentlich beitrug. So stellte sich denn bald mit dem Nachlass der Kräfte jene geringe Qualität seiner Werke ein, von welcher schon Vasari berichtet. Schon die zweite Altartafel des Berliner Museums (No. 87), welche noch den glücklichen Einfluss der Meister Filippino und Ghirlandaio bekundet, weist deutliche Spuren der Abschwächung und des sinkenden Talentes auf: einerseits eine beginnende

Nachlässigkeit der Behandlung, mit der eine ins Graue spielende Flauheit und Schwächlichkeit der Färbung Hand in Hand geht; andererseits eine gewisse Härte und Manieriertheit in Haltung und Geberde, namentlich in der Bildung der bewegten Hände, deren Gelenke allzu stark ausgeprägt erscheinen. Soweit sich alsdann an der Hand seiner noch erhaltenen Werke ein weiterer Rückgang verfolgen lässt, tritt immer mehr eine gewisse Eckigkeit und Schärfe in Form und Farbe, eine zu weit getriebene Heftigkeit der Bewegungen hervor, die wir in seinen späteren Zeichnungen gleichfalls beobachten. Es scheint seltsam, dass er auch hierin seinen alten Vorbildern folgte: sowohl in jener karikierenden Richtung, in welche sich Filippino später verrannte, als auch in den Härten und Übertreibungen, welche manchen Tafelbildern des Ghirlandaio, allerdings mehr durch die ausführende Schülerhand, zu ihrem Nachteil anhaften. Ein auffälliges Beispiel dieser Manier, die in den Formen steif und unruhig zugleich, in der Färbung bunt und unerfreulich wird, ist Raffaellino's Auferstehung Christi in der Akademie zu Florenz. Die grofse Tafel erinnert sofort an Ghirlandaio's gleiche Darstellung in unserer Sammlung, auf die wir noch zu sprechen kommen. Ja sie lässt sich als freie Wiederholung des letzteren bezeichnen: von der hölzernen und manierierten Gestalt des über dem Grabe schwebenden Christus und den eilig davonlaufenden oder am Boden zerschmettert liegenden Kriegsknechten bis zum Sarkophag herab, der die Mitte der Tafel bildet, und zu der in ihrer Mannigfaltigkeit überladenen Landschaft.

Doch es ist unsere Aufgabe nicht, die traurige Laufbahn des Künstlers weiter zu verfolgen. Vor den Gemälden der Berliner Sammlung dürfen wir das ungetrübte Bild seiner Leistungen in der Fülle und Kraft der Jugend festhalten; Leistungen, die zugleich ein so beredtes Zeugnis abgeben von der lebensvollen Macht, zu der die florentinische Kunst gegen Abschluss des Jahrhunderts gelangt war.

PIERO DI COSIMO

Eine ähnliche Stellung wie Raffaellino nimmt gegen Ausgang des Jahrhunderts noch ein anderer Meister ein, der, gleichfalls ein Talent zweiten Ranges und den Spuren gröfserer Meister folgend, dennoch zu Darstellungen von besonderer Wirkung und bleibendem Reiz sich aufgeschwungen hat. Insofern also eine verwandte Erscheinung. Und doch ein ganz anders gearteter Künstler. Von Raffaellino unterscheidet er sich vor Allem darin, dass in seiner Begabung ein originaler Zug lag, wie er auch als ganze Persönlichkeit und in seinem Leben eigenartig bis zum Sonderling war; dass er ferner, mehr noch als jener und freier, an verschiedene Meister sich anschloss und verschiedenartige Einflüsse in sich zu verarbeiten suchte. Endlich hatte auch sein Gestaltungsvermögen einen gröfseren Umfang und bethätigte sich nicht minder im profanen Bereich der antiken Mythologie als in der kirchlichen Malerei. Mithin ein beweglicheres, mehr individuelles Talent und von gröfserer Mannigfaltigkeit. So hat denn auch seine Malerei ein besonderes, mehr eigentümliches Gepräge, wenn er sich gleich zu einer führenden Stellung unter seinen Zeitgenossen nicht zu erheben vermochte.

Es ist dies Piero di Cosimo, von dem unsere Sammlung zwei gute und charakteristische Werke, zudem aus beiden Gebieten seiner Thätigkeit, besitzt. Der Sohn eines Goldschmieds Lorenzo, um 1462 geboren, kam er früh in die Lehre zu Cosimo Rosselli, von dem wir noch zu reden haben. Seinen Namen hatte er von

diesem Meister, der ihn als seinen besten Schüler besonders hoch und »gleich einem Sohn« hielt. Sein Talent trat bald zu Tage und entfaltete sich rasch. Glaubwürdig erzählt Vasari, wie sein Lehrer, der allerdings trotz seines Ansehens kein grofser Künstler war, sich bei seinen Arbeiten nicht selten der Hülfe des Schülers auch in wesentlichen Dingen bediente; denn er erkannte wohl, das Piero »eine schönere Art als er selbst hatte und mehr künstlerische Einsicht«. Als dann Cosimo, von Papst Sixtus neben anderen hervorragenden Meistern zur Ausstattung der Sixtinischen Kapelle berufen, im Jahre 1482 nach Rom zog, da nahm er den zwanzigjährigen Piero mit sich und liefs ihn an seinen Fresken mitarbeiten, insbesondere für den landschaftlichen Teil, ein Gebiet, in dem sich Piero schon damals hervorgethan zu haben scheint. Aber noch in anderer Weise sollte der römische Aufenthalt für die Entwickelung seines Talentes bedeutsam werden. Auch auf ihn übte in Rom das klassische Altertum seine grofse Wirkung aus. Und zwar ganz so, wie die Antike auf die Kunst des Quattrocento überhaupt einwirkte: sie erfüllte seine Phantasie mit dem Reichtum mythischer Gestalten und regte ihn zu neuen Schöpfungen an, in denen seine Eigenart entschiedener hervortreten konnte. Seine lebhafte, zu ungewöhnlichen Vorstellungen geneigte Einbildungskraft fand besonderes Gefallen an der Gestaltung von Fabelwesen und an märchenhaften Gebilden, während er andererseits, begabt mit einer feinfühligen Naturempfindung, nicht blofs das Spiel bewegter Körperformen, sondern auch das landschaftliche Detail und insbesondere das Tier- und Pflanzenleben treu nachzubilden strebte.

Der letztere Zug hängt eng zusammen mit seiner ausgesprochenen realistischen Anschauung, die ihn antrieb, die Nebendinge, die Gewandung mit ihrem mannigfaltigen Beiwerk, die umgebende Szenerie mit besonderer Sorgfalt auszuführen. So war er bemüht, den abenteuerlichen Gestalten seiner Phantasie den vollen Schein der Realität zu geben, das Märchenhafte zu beleben durch die naturalistische Wahrheit der Einzelformen. Allein auch im innerlichen Sinn suchte sein Naturgefühl das Leben tiefer zu erfassen: sowohl im Ausdruck, in der gesteigerten Erregtheit der Empfindung, als auch in dem malerischen Schimmern und Leuchten der Dinge. Das zeigen nicht selten schon seine kirchlichen Gemälde, obwohl sich hier der Künstler auf dem Felde gewohnter Vorstellungen und in überlieferten Formen bewegte. Die »Anbetung der Hirten« unserer Sammlung giebt dafür ein deutliches Beispiel. Hier ist die Innigkeit der das Kind anbetenden Madonna, die tiefere Teilnahme der umgebenden Gestalten, bis zur stillen Verehrung des Hirten von grobem bäurischem Schlag, nicht minder charakteristisch, als die sorgsam naturalistische Ausführung der Einzelheiten und die malerische Behandlung. Ochs und Esel sind hier nicht mehr, wie so oft im Quattrocento, die steifen Typen hergebrachter Kunstübung, sondern, wie auch das Laubwerk und die Terrainbewegung der Landschaft, der Natur fein abgelauscht; nicht minder alles Beiwerk, selbst bis zum Strohhut des Hirten. Andererseits ist die malerische Wirkung, der farbige Schein des Lebens stärker ausgesprochen, als dies zumeist in der Kunst des Quattrocento der Fall ist: im Glanz, in der Weichheit und Wärme des Kolorits, in der Durchführung des über den Vorgang ausgebreiteten Lichts, in dem Duft und Schimmer der Schatten. Vasari hebt eigens hervor, wie eifrig Piero bemüht war, die neue Ölmalerei sich anzueignen und dabei insbesondere jene Werke Leonardo's studierte, die bei seltener Vollendung durch weiche duftige Färbung und zartes Helldunkel sich auszeichneten. In der That ist eine solche Einwirkung Leonardo's, der zu Florenz schon vor 1480 mit bedeutsamen Arbeiten dieser Art hervorgetreten war, auf unseren Meister sehr

wohl denkbar; wenn man schon öfters die Verwandtschaft betont hat, welche Piero's Malweise mit dem Kolorit der Lombarden aufweise, so ist dieselbe vornehmlich auf jenen Einfluss zurückzuführen[1]). Doch hat unser Meister, bei der Schmiegsamkeit



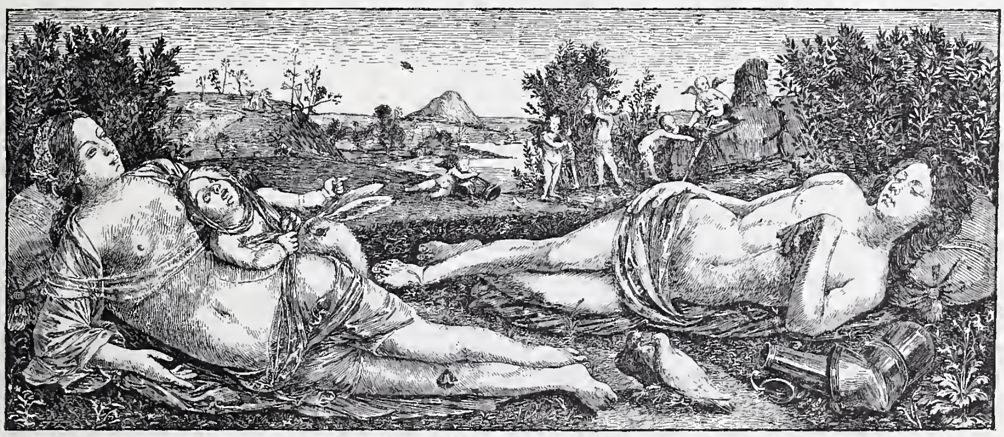
Piero di Cosimo, Anbetung der Hirten

seiner Begabung, die trotz aller Eigenart im Wesentlichen doch unselbständig war, noch von anderen hervorragenden Zeitgenossen mancherlei Züge aufgenommen. Wie

[1]) Die schwierige Frage, ob sich Piero und andere ihm verwandte florentiner Meister schon der neuen Bindemittel von Öl und Firnis bedient haben oder ob sie ähnliche Wirkungen mit der überkommenen Tempera-Technik zu erreichen suchten, kann hier nicht näher erörtert werden. Jedenfalls aber trachtete Piero aus eigener malerischer Anschauung nach dem Schmelz und dem Helldunkel, nach der tieferen Leuchtkraft und der weicheren, satteren Pinselführung, welche in der Entwickelung der damaligen Malerei einen wesentlichen Fortschritt bezeichnen und zu deren Durchführung das neue Verfahren besonders geeignet, bequem und sicher erschien.

er sich in den Werken seiner früheren Zeit öfters an Botticelli, an Signorelli und an Filippino Lippi anlehnte, so hât er später, da er lange Zeit in der Werkstatt seines Lehrers als dessen Hauptgehülfe verblieben ist, von den jüngeren besonders hervorragenden, übrigens auch ihrerseits von Leonardo angeregten Schülern desselben, von den Fra Bartolommeo und Albertinelli, namentlich in malerischer Hinsicht Einfluss erfahren. Es war ein Verhältnis natürlicher Wechselwirkung, wie es in jenen Zeiten öfters vorkam. Zuerst hatten die jüngeren Genossen manches von dem älteren Hauptgehülfen der Werkstatt gelernt, dann aber vermöge ihres gröfseren Genius diesen überholt und auf ihn, den Zurückgebliebenen, zurückgewirkt. Noch später trat zwischen unserem Künstler und Andrea del Sarto, seinem eigenen Schüler, ein ähnliches Verhältnis ein.

Übrigens begreift sich wohl, dass die Malerei Piero's, indem sie unter solchen Einflüssen sich rascher und kräftiger entfaltete, doch in gewissen Schranken befangen blieb und ihre grofsen Vorbilder nicht zu erreichen vermochte. Seine warme Fär-



Piero di Cosimo, Venus und Mars

bung neigt zu einem rötlichen Ton und spielt ins »Branstige«; sein Helldunkel entbehrt öfters der klaren Lichtheit, seine bräunlichen Schatten sind mitunter schwer, und seine Behandlung lässt jenen duftigen Schmelz vermissen, welcher der entwickelten Technik Leonardo's und des Fra Bartolommeo einen so eigenen Reiz verleiht. Das bezeugt auch unsere »Anbetung der Hirten«. Piero ist und bleibt im Wesentlichen ein Meister des Quattrocento. Auch jene Altartafel, obwohl sie ziemlich spät, vermutlich in die erste Hälfte der neunziger Jahre fällt und in der malerischen Behandlung weiteren Fortschritt bekundet, ist doch ihrem ganzen Charakter nach ein Werk jener Epoche. Dafür spricht auch ihre nahe Verwandtschaft zu zwei noch in Florenz befindlichen Hauptgemälden des Meisters, die wohl um einige Jahre früher entstanden sind, aber schon ähnliche Typen und eine ähnliche Färbung aufweisen (Madonna mit Heiligen in den Uffizien und Vermählung der hl. Katharina in der Sakristei der Innocenti).

Dagegen giebt jene malerische Anschauung, gleichsam noch befangen und in Verbindung mit dem Ausdruck sinniger und naiver Empfindung, den mythologischen

Darstellungen aus der früheren Zeit des Meisters ein besonders anziehendes Gepräge, einen liebenswürdigen, in das Poetische spielenden Zug. Dies um so mehr, als die Behandlung noch gebunden erscheint an jene herbe und strengere Anmut des Quattrocento, welche für diese Gattung von Gemälden in Botticelli ihren gröfsten Meister gefunden hat. Schon in Botticelli trat, wie wir uns erinnern, dieses malerische Element hervor und verstärkte wesentlich den zauberischen Hauch, der über seinen Darstellungen liegt. In der malerischen Ausschmückung und Durchführung ging nun Piero noch weiter; zudem erhöhte er die Wirkung solcher Profangemälde durch jenes Kleinleben von Tieren und Pflanzen, das er zu den mythischen Gestalten in eine anmutig spielende Beziehung zu setzen wusste. Wenn ihm nun auch der vornehme und zugleich geheimnisvolle Zug fehlt, der Botticelli's Schildereien auszeichnet, so ist doch jenen Gemälden ein besonderer Liebreiz nicht abzusprechen. Sein schönstes Bild dieser Art, das wie ein liebliches Idyll erscheint, der Tod des Procris, befindet sich in der National Gallery zu London. Die Behandlung erinnert noch an das Temperaverfahren; das Bild gehört wohl zu den frühesten selbständigen Arbeiten des Meisters, zeigt aber schon den warmen leuchtenden Ton, der für seine späteren Werke charakteristisch ist. Vermutlich um einige Jahre später, obwohl es dem Format nach fast wie ein Gegenstück erscheint, und mehr in malerischem Sinn ausgeführt, fällt das Bild unserer Sammlung: Venus mit Amor und dem schlafenden Mars, mit dessen Rüstung nackte Liebesgötter ihr neckisches Spiel treiben (s. S. 33). Vasari, in dessen Besitz das Bild war, beschreibt es ausführlich und spricht mit Behagen seine Freude aus an den schnäbelnden Tauben, den Myrtenbüschen und dem kleinen Cupido mit dem Kaninchen. Doch selbst das kleine »Geziefer« vergisst der Maler nicht, und offenbar hat er seinen Spafs daran, so recht natürlich, bis zur Täuschung, Schmetterling und Fliege auf seine Tafel zu setzen. Interessant ist die Vergleichung dieses Bildes mit der ganz ähnlichen Darstellung Botticelli's in der National Gallery zu London; man sieht, wie unserem Meister jene Gröfse fehlte, die Botticelli's Gestalten auch da kennzeichnet, wo ihnen ein heiteres Spiel beigesellt ist.

Unzweifelhaft hatte Piero mit solchen Darstellungen gröfseren Erfolg als mit seinen Kirchenbildern, und in der zweiten Periode seiner Thätigkeit, die nach 1500 fällt, finden wir ihn vorzugsweise mit solchen Werken beschäftigt. Indes können wir sein Leben und Wirken in dieser späteren Zeit, das aufserhalb unserer Betrachtung liegt, nur flüchtig andeuten. Nur mit dem Meister des Quattrocento haben wir es hier zu thun, und als solcher hat er ja auch, wie wir gesehen, seine eigentliche Bedeutung. Daher ist seine weitere Laufbahn von geringerem Interesse und weniger erfreulich. Es kam nun immer mehr zu Tage, dass seinem Talent das Ursprüngliche, das Monumentale mangelte, dass es eben deshalb nicht zu der konsequenten Entwickelung gelangte, welche in die vordere Reihe der zeitgenössischen Meister ihn hätte rücken können. Mehr und mehr unterlag er dem Einfluss der grofsen Maler, welche die neue Zeit heraufführten, während sich seine Eigenart in das Kleine und Nebensächliche verrannte. Es ist ganz bezeichnend, dass jetzt auch seine profanen Malereien einen anderen Charakter annahmen. Von kleinerem Mafsstab und von dekorativer Zierlichkeit, namentlich zum Schmuck von Möbeln und Geräten bestimmt, waren sie bei den vornehmen Florentinern sehr beliebt (zum Teil noch in der Sammlung der Uffizien erhalten); Vasari, dem »die moderne Manier« in jeder Gestalt imponierte, versäumt nicht, sie ausführlich zu beschreiben und gebührend zu rühmen. So verlegte sich denn der Künstler auf die Schilderung von fabelhaften

Ungetümen im Kleinen und fand den Reiz des Absonderlichen in allerhand seltsamem Kostüm, Waffen- und Schmuckwerk. Eine Kunst freilich, die nur aus zweiter Hand war und im grofsen Strom der neuen hochgehenden Bewegung sich mit den erborgten neuen Mitteln in ein launenhaftes Spiel verlor. Er selbst nur ein Nachzügler der führenden neuen Meister und doch andererseits der zurückgebliebene Nachkomme einer anderen Zeit, der den alten sicheren Boden verloren hatte und auf dem neuen doch festen Fufs nicht zu fassen vermochte. Begreiflich, dass der träumerische, zur Einsamkeit geneigte Sonderling, der er von Hause aus war, sich menschenscheu und menschenfeindlich, wie uns Vasari erzählt, in seine verschlossene Klause immer mehr zurückzog. So mit sich und der Welt zerfallen, »erbost selbst über die Fliege an der Wand und seinen eigenen Schatten«, innerlich verzehrt von dem verzweifelten Bewusstsein seines immer stärker hervortretenden Unvermögens, vollendete er verlassen und elend die einst glücklich begonnene Laufbahn. Ein deutliches Zeugnis, dass es schon damals an Künstlern nicht fehlte, die, bei ungewöhnlicher Anlage und eine Zeitlang getragen von der lebenskräftigen Kunst ihres Zeitalters, doch schliefslich an der Willkür und Laune ihres Talentes zu Grunde gingen, weil es diesem am festen Ziel und Inhalt und damit an der sicheren stetigen Durchbildung gebrach.

DIE AUFERWECKUNG DES LAZARUS VON ALBERT OUWATER IN DER KÖNIGLICHEN GEMÄLDE-GALERIE ZU BERLIN

VON W. BODE

Wer eine Reihe von Jahren inmitten der Bewegung des grofsen Kunsthandels gestanden hat, wird die Erfahrung gemacht haben, dass Angebote alter Kunstwerke, die von Italien durch Zusendung von Photographien gemacht werden, regelmäfsig wertlos sind. Nur was bei den betriebsamen italienischen Antiquaren an Ort und Stelle gar nicht anzubringen ist, wird photographiert und gleichzeitig an eine Reihe ausländischer Sammlungen versandt, welche durch die hohen Preise, die sie zahlen, einen guten Klang in Italien haben.

In einer solchen Sendung von einer gröfseren Anzahl Photographien, welche uns vor einigen Jahren durch einen Unterhändler aus Genua zugeschickt wurden, befanden sich zwei Blätter, die unerwarteterweise in besonderem Grade unsere Aufmerksamkeit fesselten. Das eine zeigte die Figur eines nackten schlafenden Jünglings; ein Thonmodell von Andrea Verrocchio, das bereits seit mehreren Jahren in unsere Sammlung eingereiht worden ist. Das zweite Blatt war eine sehr dunkle und ungünstige Photographie eines altniederländischen Gemäldes, welches die Auferweckung des Lazarus darstellt. Schon durch das für diese Zeit seltene Motiv von Interesse, fesselte der eigentümliche Charakter des Bildes in besonderem Grade die Aufmerk-

samkeit: der Künstler liefs sich schon in der ungenügenden Photographie als ein unmittelbarer Nachfolger der Gebrüder van Eyck erkennen, mit einzelnen charakteristischen Merkmalen, die für die späteren Künstler der nördlichen Provinzen eigentümlich sind; aber mit den uns bisher bekannten niederländischen Meistern des XV Jahrhunderts liefs sich die Eigenart des Malers dieses Bildes nicht vereinigen. Gelegentlich zeigte ich die Photographie Ludwig Scheibler, um seine Ansicht zu erfahren: er kenne zwar den Meister nicht, war seine Antwort nach einem kurzen Blick auf die Photographie, aber er könne mit Bestimmtheit behaupten, dass das Bild das berühmte von Karel van Mander beschriebene Werk des Albert Ouwater von Haarlem oder eine alte Kopie desselben sein müsse. Zur Erklärung dieses überraschend bestimmten Urteils fügte er hinzu, dass er gerade in den letzten Tagen eine Korrespondenz über dieses Bild mit einem Freunde gehabt habe, der dasselbe in dem irrtümlich als Originalwerk des Jan van Eyck bezeichneten »Lebensbrunnen« des Museo del Prado erkennen zu müssen glaubte. Ein Blick in van Mander überzeugte mich, dass Scheibler das Richtige getroffen hatte; und als ich wenige Monate später das Gemälde selbst in Genua sah, liefs sich auch die Frage, ob dasselbe eine alte Nachbildung oder das Original von Ouwater sei, unschwer dahin beantworten, dass hier wirklich das eigenhändige Werk Ouwaters vorliegt. Seither ist das Bild, nach Überwindung von mancherlei Schwierigkeiten, Eigentum der Berliner Galerie geworden. Da durch dieses Werk ein bisher in der Kunstgeschichte ganz unbekannter, hervorragender und besonders einflussreicher Meister in die Reihe der unmittelbaren Nachfolger der Brüder van Eyck eingeführt wird, erschien mir eine unverzügliche Veröffentlichung des Bildes durch eine gute Nachbildung eine Pflicht.

Die Beschreibung, die der Haarlemer Künstlerbiograph Karel van Mander von Ouwaters Auferwerkung des Lazarus in seinem 1604 erschienenen Malerbuch giebt, stimmt fast Wort für Wort mit unserem Bilde überein. Es gab von Ouwater — so lauten seine Worte — ein ziemlich grofses Bild in Höhenformat, von dem ich eine als Skizze behandelte Kopie gesehen habe, die Auferweckung des Lazarus. Das Original wurde nach der Belagerung und Übergabe von Haarlem mit anderen Kunstwerken von den Spaniern betrügerischerweise ohne Ersatz nach Spanien entführt. Der Lazarus war (für jene Zeit) eine sehr schöne und ausnehmend durchgeführte nackte Figur von guten Formen. Darin sah man auch einen schönen Tempelbau: doch die Säulen und das Bildwerk daran etwas klein; auf der einen Seite Apostel, auf der anderen Seite Juden. Auch einige nette Frauen waren auf dem Bilde; dahinter kamen einige, welche durch die Chorpfeiler zuschauten. Dieses kunstreiche Stück betrachtete Hemskerck häufig und gründlich, ohne sich daran satt sehen zu können, und pflegte dabei zu dem Besitzer, seinem Schüler, zu sagen: »Mein Sohn, was mögen diese Leute wohl gegessen haben?« womit er ausdrücken wollte, dass sie grausam lange Zeit und grofsen Fleifs aufwenden müssten, um so etwas zu machen. Das ist alles, was Zeit und Vergangenheit uns noch von diesem alten Meister übrig gelassen und der Vergessenheit entzogen haben. —

Der Vergleich dieser Beschreibung, obgleich dieselbe doch wohl kaum vor dem Bilde selbst gemacht wurde, mit dem nebenstehenden Kupferlichtdruck lässt wohl keinen Zweifel übrig, dafs wir hier in der That das von Mander beschriebene Gemälde Ouwaters vor uns haben, umsomehr, als dasselbe schon durch die Trachten, Stoffe, Architektur und Behandlung in die Zeit des Jan van Eyck gewiesen oder derselben doch ganz nahegerückt wird, in welche der alte holländische Künstlerbiograph die Thätigkeit Ouwaters versetzt. Dass das Berliner Bild wirklich das



3.

ALBERT VAN OUWATER

DIE AUFERWECKUNG DES LAZARUS

ORIGINAL IM K. MUSEUM ZU BERLIN

Original des Künstlers war, welches auch Mander schon nicht mehr kannte, da es 1573 bei der Plünderung von Haarlem durch die spanischen Truppen geraubt war, dafür spricht zunächst die Geschichte dieses Bildes: der letzte Besitzer, ein Marchese Mamelli in Genua, hatte dasselbe durch Erbschaft von den Marchesi Balbi erhalten, und in dieser Familie wurde das Bild traditionell als ein Geschenk König Philipps II von Spanien bezeichnet. Vielleicht beschönigte die Tradition die nackte Thatsache, dass einer der vielen genuesischen Offiziere in der Armee König Philipps bei der Plünderung Haarlems das Bild als Beutestück mit sich nahm.

Überzeugender als diese Überlieferung über die Geschichte des Bildes sagt uns das Bild selbst, dafs es ein eigenhändiges Werk eines hervorragenden, ganz eigenartigen Meisters etwa um die Mitte des XV Jahrhunderts ist und dass dieser Künstler ein unmittelbarer Nachfolger des Jan van Eyck und andererseits der Vorgänger, wenn nicht der Lehrer der beiden Haarlemer Meister Geertgen van Sint Jans und Dirck Bouts war. Auch dadurch werden wir wieder auf Albert Ouwater als den Künstler des Bildes geführt, den Karel van Mander als Zeitgenossen von Jan van Eyck und Lehrer des Geertgen van Sint Jans bezeichnet.

Betrachten wir das Gemälde etwas näher.

Nach echt nordischer Art hat der Künstler seine Darstellung in den Chor einer Kirche verlegt, in dem die Reichen seiner Zeit ihre Grabstätte fanden. Das Grab im Fufsboden der Kirche ist geöffnet worden und der Auferweckte, nur dürftig vom Leichentuche bedeckt, sitzt auf dem quer über dem Grabe liegenden schweren Grabstein, dankbar zu seinem Erlöser aufblickend. Der »Tempel« ist einer jener rundbogigen Kirchen mit schlanken Säulen, wie sie die Phantasie der niederländischen Maler des XV Jahrhunderts in Anlehnung an spätromanische Kirchen und wohl in entschiedenem Widerspruch gegen die gotische Bauart ihrer Zeit ausbildete. In der Form der überhöhten Rundbogen, in der Bildung der kurzen, schlanken Säulen mit ihren hohen Basen und den eigentümlichen Kapitälen, deren bandartiges Pflanzenwerk der Übergangszeit vom Romanischen zur Gotik entlehnt scheint, in den Reliefs der Pfeilerkapitäle, selbst in den mangelhaften Verhältnissen der einzelnen Bauglieder und in dem Missverhältnis der Figuren zur Architektur schliefst sich der Künstler aufs engste an Jan van Eyck an. Wie von der Bühne, worauf sich die Scene abspielt, gilt dies auch von den Spielern, welche die Scene darstellen; sowohl für die Auffassung derselben, wie für ihre Anordnung, Bewegung und Zeichnung. Die feierliche, aber freilich auch etwas kalte Ruhe, welche sämtlichen Kompositionen der Gebrüder van Eyck eigen ist, beherrscht auch dieses Bild, dessen Motiv schon eine gröfsere Belebung erfordert hätte. Die Auferweckung des Lazarus — ein Motiv, das im frühen Mittelalter sehr häufig behandelt ist, aber im XV Jahrhundert uns nur ganz ausnahmsweise begegnet — ist zwar durchaus eigenartig aufgefasst, aber in der Teilung der Komposition in zwei Gruppen von je sechs Figuren zu beiden Seiten des in die Mitte gestellten Lazarus, in der Haltung und im Ausdruck selbst bei dem mit Entsetzen sich abwendenden Juden herrscht hier dieselbe Gleichmäfsigkeit und Ruhe wie in der Anbetung des Lammes auf dem Genter Altar, und die beredsame Geschäftigkeit des Petrus hat daneben fast etwas Komisches. Die ganze Scene ist zwar ebenso charakteristisch und eigenartig wie jede einzelne Figur erfasst; aber jene beinahe starre Ruhe erstreckt sich bis auf das neugierig durch das Gitter der Chorthür hindurchschauende Publikum.

Den van Eycks, insbesondere dem Jan van Eyck aufs engste verwandt zeigt sich der Künstler des Lazarusbildes auch in seiner Zeichnung. Der ruhigen Haltung entsprechend sind auch die Bewegungen etwas steif und ungeschickt; die Finger der viel zu kleinen Hände tasten nur an das Gewand, das sie zusammenraffen sollten; die schmalen Schultern sind stark abfallend, besonders bei den Frauen, und die kleinen Füfse erscheinen durch das Tragen der Schuhe stark zusammengepresst: Eigentümlichkeiten, die uns sämtlich in ganz ähnlicher Weise auch in den Gemälden der Brüder van Eyck aufstofsen. In der nackten Figur des Lazarus kommt der Künstler in Ernst und Wahrheit der Naturbeobachtung dem Adam des Genter Altars ganz nahe; in der fast gesuchten Stellung und in der Art, wie ihm die Verkürzung der Figur geglückt ist, geht er sogar über die van Eycks hinaus. Seine Typen, obgleich denen des Jan van Eyck nahe verwandt, haben doch in den Köpfen eckigere Formen, sie zeigen durchweg einen abgeflachten Schädel, Gesichter von der Form eines länglichen Vierecks und gerade in den idealen Gestalten einen etwas nüchternen, spiefsbürgerlichen Zug. Die Gewandung kennzeichnet sich durch die gleiche aufserordentliche Naturtreue und Meisterschaft, welche wir in der Wiedergabe der Stoffe bei den van Eycks bewundern; doch hat der Meister des Lazarusbildes eine Vorliebe für reiche und eckige Falten, wo die Stoffe dieselben ermöglichen. Der Mantel der Maria in seinem Aufstofs auf den Fufsboden und das Leichentuch des Lazarus sind besonders bezeichnend für dieses Bestreben des Künstlers.

Auch in der Malerei lässt sich der unmittelbare Nachfolger des Jan van Eyck nicht verkennen. Das Bild ist ganz in der von den van Eycks erfundenen Malweise ausgeführt; die Behandlung, die Farben sind übereinstimmend bis auf die braune Lasur des Grün, auf das eigentümliche, wie geronnen erscheinende schwärzliche Violett im Mantel Christi, auf die Wiedergabe aller Goldstoffe und Schmucksachen in gelber Farbe und das Fehlen aller changierenden Farben. Aber gerade in der Färbung weicht der Künstler am meisten von seinen Vorbildern ab; hier kommt am stärksten seine Eigenart zur Geltung. Er sieht die Scene, selbst im geschlossenen Raum, im einfachen hellen Tageslichte. Daher geben sich die Farben als reine Lokalfarben, und es fehlt dem Bilde jedes wirkliche Helldunkel, während ihm ein im XV Jahrhundert in dem Mafse bei keinem nordischen Künstler entwickeltes Gefühl für Luftperspektive und für Wiedergabe des Lichts eigentümlich ist. Gerade hierin beruht der Hauptreiz des Bildes, beruht namentlich seine geschichtliche Bedeutung; denn hier verrät sich der Künstler nicht nur als der unmittelbare Vorläufer und Lehrer der grofsen Meister des XV Jahrhunderts in den holländischen Provinzen, insbesondere des Geertgen van St. Jans und des Dirck Bouts: hier liegt zugleich der Keim für die eigentümliche Entfaltung der holländischen Malerei des XVII Jahrhunderts.

In seiner hellen und reichen Färbung erscheint der Künstler keineswegs bunt oder unruhig; die Farben sind vielmehr mit grofsem malerischen Geschick zusammengestellt und geben in ihrer Harmonie eine aufserordentlich prächtige Wirkung. Die tonangebende Farbe ist das Rot, das in den Kostümen der meisten Figuren in den verschiedensten Mischungen vorkommt; bald als Zinnoberrot, bald als Rosa, mattes Purpurrot oder Braunroth. Dem Rot entspricht ein schmutziges Grün, wie es der Mantel des Petrus, der Rock des Johannes und der Mantel des im Profil gesehenen Juden rechts zeigt; wärmer und dunkler im Pelzrock des von vorn gesehenen Juden, der sich die Nase zuhält. Zu der hellen Wirkung des Bildes trägt nicht am wenigsten die starke Anwendung des Weifs in den Gewändern bei, das mit male-

rischer Feinheit vom kalten Blauweifs bis zu einem warmen sahnefarbenen Weifs variiert ist. Blau und Gelb treten bescheidener auf; das Gelb nur hier und da zur Auflichtung und zum Kontrast, besonders zur Wiedergabe des Goldes in den gemusterten Gewändern, den Säumen und Schmucksachen; das Blau namentlich in tiefen Tönen, als schwärzliches Blau oder Veilchenblau, wie im Gewande Christi und in dem Rock von herrlichem burgunder Sammet bei dem ganz von hinten gesehenen Juden. In der Gruppe der Juden hat der Künstler den Eindruck orientalischer Pracht in Stoffen und Farben sich zur besonderen Aufgabe gestellt und hat dadurch in der That eine ganz wunderbare Farbenwirkung erzielt. Der Reichtum und die Pracht der Farben erscheinen noch verstärkt dadurch, dass die Wände des Chors und der Fufsboden, die den Grund der Figuren abgeben, von neutraler graulicher und bräunlicher Farbe sind und nur durch die schmalen Säulen aus farbig gemustertem Marmor unterbrochen werden.

Das Mittel, durch welches der Künstler vorzugsweise eine harmonische Wirkung dieser reichen Farben erzielt, ist das Licht: das sonnige Tageslicht durchleuchtet alle seine Farben und taucht sie in einen hellen Silberschimmer. Der volle Sonnenschein, der draufsen über der Landschaft liegt und nur sein Reflexlicht in den Chor der Kirche sendet, ist an den Butzenscheiben der drei Chorfenster mit der Meisterschaft eines modernen Helllichtmalers zum Ausdruck gebracht. Hier liegt der Keim zu der Ausbildung der Luftperspektive, durch welche die holländischen Meister des XVII Jahrhundert ihre Triumphe feierten.

Die hervorstechenden Eigentümlichkeiten des Lazarusbildes, wie ich sie vorstehend aufgezählt habe, führen übereinstimmend zu dem von mir Eingangs ausgesprochenen Schlusse, dass der Künstler des Bildes ein unmittelbarer Nachfolger und wahrscheinlich Schüler des Jan van Eyck war, welcher den holländischen Provinzen angehörte und im zweiten und wohl teilweise noch im dritten Viertel des XV Jahrhunderts thätig war. Der einzige tüchtige Maler, dessen Name uns aus dieser Zeit in Holland überliefert wird, ist aber Albert Ouwater von Haarlem; und die völlige Übereinstimmung von K. van Manders Beschreibung seines Lazarusbildes mit unserem Gemälde wie die Geschichte desselben lassen daher keinen Zweifel, dass wir in diesem Bilde in der That jenes Meisterwerk von Ouwater vor uns haben.

Die Auffindung dieses Bildes ist für die Geschichte der niederländischen Kunst von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Zunächst bekommen dadurch die Angaben des van Mander über Albert Ouwater erst Hand und Fufs. Der Künstler stellt sich in dem Bilde als ein tüchtiger naturalistischer Nachfolger des Jan van Eyck dar, etwa von der Bedeutung des Roger van der Weyden, dessen eigentümliche koloristische Begabung besonders in seiner Beobachtung des Lichts und der Luftperspektive begründet ist. Der Ruf, den die Landschaften des Künstlers [1]) genossen, wird selbst in diesem Bilde, obgleich dasselbe ein reines Interieur ist, verständlich durch die Meisterschaft, mit welcher der Einfall des Lichts durch die Butzenscheiben der Fenster, und zwar bei jedem Fenster nach seiner Stellung zur Sonne verschieden, wiedergegeben ist. Ouwaters Thätigkeit, welche Karel van Mander etwas künstlich und gewagt nach dem Lebensalter des hochbetagt verstorbenen Haarlemer

---

[1]) Der Anonimo des Morelli sagt (im Jahre 1521), dass im Hause des Kardinals Domenico Grimani in Venedig »die zahlreichen Bilder mit Landschaften zum gröfsten Teil von der Hand des Alberto da Olanda« seien.

Malers Mostaert und eines Schülers desselben, des Albert Simonsz, der zur Zeit der Abfassung des Malerbuchs (1604) bereits sechzig Jahre aus der Lehre war, als »in die Zeit des Jan van Eyck hineinreichend« bestimmt, ist — wie wir sahen — nach den Trachten, Stoffen, Behandlung und Auffassung in der That um die Mitte des XV Jahrhunderts, etwa in das vierte bis sechste Jahrzehnt zu setzen.[1]) Ouwater wird die Werkstatt Jan van Eycks während dessen Aufenthalt im Haag (1424—1426) besucht haben.

Von einschneidender Bedeutung ist das Lazarusbild, namentlich für unsere Kenntnis der Entwickelung verschiedener anderer, bereits bekannter Maler dieser Zeit aus den holländischen Provinzen der Niederlande. Der Haarlemer Geertgen van Sint Jans, den K. van Mander mit Bestimmtheit als Schüler des Ouwater bezeichnet, verrät in der That in seinen Gemälden den Einfluss dieses Meisters aufs deutlichste, wenn auch der Charakter seiner Kunst ein mehr derber und energischer ist, und in der Beleuchtung im Gegensatz gegen seinen Lehrer ein entschiedenes Streben nach Helldunkel und einem warmen Ton der Farbe sich geltend macht. Insbesondere ist das Gemälde des Amsterdamer Museums mit der allegorischen Darstellung des Sühnopfers Christi in der Komposition innerhalb des Kirchenschiffs, wie in der Anordnung der Figuren im unmittelbaren Anschluss an Ouwaters Auferweckung des Lazarus entstanden.

Wie Geertgen, so ist offenbar auch der etwas ältere Haarlemer Maler Dirck Bouts schon in Haarlem zum Künstler ausgebildet worden und zwar durch Ouwater. Bei Bouts ist zwar die Färbung viel tiefer gestimmt als bei seinem Lehrer, er hat ein stärkeres Helldunkel und erscheint schon richtiger in den Verhältnissen und in der Zeichnung der Extremitäten; aber seine Anschauung und Anordnung, der Mangel lebendiger Auffassung und Bewegung in seinen Kompositionen, die Typen seiner Figuren, seine Trachten, seine malerischen Eigenschaften und, wie wir vermutungsweise hinzufügen dürfen, wohl auch sein feiner landschaftlicher Sinn gehen ganz direkt auf Ouwater zurück, wie wir ihn in dem Lazarusbilde kennen lernen. Ich verweise zum Vergleich auf die jetzt zerstreuten Tafeln des Altarbildes der Peterskirche in Löwen, insbesondere auf die Begegnung von Abraham und Melchisedek und die Mannalese in der Pinakothek zu München, sowie auf das Gemälde in der Galerie der Akademie zu Wien.

In Beziehung zu Ouwater steht sodann ein etwas jüngerer holländischer Künstler, wohl auch ein geborener Haarlemer, von dem sich ein Doppelbild der Vermählung der Maria im Museo del Prado zu Madrid befindet, welches kürzlich durch Dr. Bredius vermutungsweise als ein Werk von Ouwater selbst angesprochen wurde. Der Künstler erscheint schon weniger malerisch und barocker als Ouwater, verleugnet aber weder in Typen noch in Färbung und Auffassung seine Herkunft von diesem Meister. Seine phantastische Architektur und seine bunten, golddurchwirkten Kostüme weisen vielleicht darauf hin, dass der Künstler längere Zeit in Spanien thätig war. Von seiner Hand oder doch von einem ihm sehr nahestehenden Künstler ist auch die Anbetung der Könige im Erzbischöflichen Museum in Utrecht, von welcher verschiedene kleinere und freie Nachbildungen von geringerem Werte vorkommen, namentlich in den Galerien von Berlin (No. 538) und Verona.

---

[1]) Die einzige Urkunde, welche den Namen des Ouwater in Haarlem erwähnt: die Notiz der Kirchenbücher von St. Bavo, dass 1467 für eine Tochter von Ouwatere in Grab in der Kirche geöffnet und die Salvatorglocke geläutet wurde, giebt nur geringen Anhalt für die Lebenszeit des Künstlers, da über das Alter dieser Tochter nichts angegeben ist.

Ein holländischer Künstler aus dem letzten Viertel des XV Jahrhunderts, mutmafslich ein Haarlemer Maler, der noch unter dem Einflusse von Ouwater steht, hat die Auferweckung des Lazarus gemalt, welche sich in der Sammlung des Herrn R. von Kaufmann in Berlin befindet; trotz gewisser Derbheiten in der Auffassung und Flüchtigkeiten in der Zeichnung ein durch die feine koloristische Wirkung und die treffliche landschaftliche Ferne ausgezeichnetes Gemälde.

Die scharf ausgeprägte Eigenart des Ouwater, wie sie sich in dem Lazarusbilde darstellt, liefse erwarten, dass bei einer Umschau unter den zahlreichen namenlosen oder falsch benannten niederländischen Gemälden des XV Jahrhunderts unschwer das eine oder das andere derselben als Werk unseres Meisters zu erkennen wäre. Ich gestehe, dass mir dies — obgleich ich die Auferweckung des Lazarus seit mehreren Jahren kenne und obgleich ich seither mit dem frischen Eindrucke des Bildes die meisten Galerien wiedergesehen habe — bisher nicht gelungen ist. Mit der Nachbildung in der Hand, wie sie der nebenstehende Kupferlichtdruck der Reichsdruckerei bietet, wird es hoffentlich den Forschern, welche sich dem besonderen Studium der älteren niederländischen Malerei zugewandt haben, bald gelingen, zu einem glücklicheren Resultate zu gelangen.

DIE GESTALT AMORS IN DER PHANTASIE DES ITALIENISCHEN MITTELALTERS

VON FRANZ WICKHOFF

»Bei Anerkennung der grofsen Geistes- und Gemütseigenschaften Dante's werden wir in Würdigung seiner Werke sehr gefördert, wenn wir im Auge behalten, dass gerade zu seiner Zeit, wo auch Giotto lebte, die bildende Kunst in ihrer natürlichen Kraft wieder hervortrat. Dieser sinnlich-bildliche bedeutend wirkende Genius beherrschte auch ihn. Er fasste die Gegenstände so deutlich in's Auge seiner Einbildungskraft, dass er sie scharf umrissen wieder geben konnte, deshalb wir denn das Abstrakteste und Seltsamste gleichsam nach der Natur abgezeichnet vor uns sehen.« Mit oben stehenden Worten hat Goethe[1]) seine Bemerkungen, die er nach der Lektüre von Karl Streckfufs' Uebersetzung der Komödie gemacht hatte, eingeleitet und damit einsichtig und treffend ein Ereignis hervorgehoben, das in der Entwickelungsgeschichte der modernen Kunst vereinzelt steht und zugleich einzig bedeutend ist. Bildende Kunst und Poesie entwickeln sich am Ende des XIII Jahrhunderts in Italien gleichzeitig, und am Beginn der Entwicklung stehen Dante und Giotto, fast gleichalterig in derselben Stadt erwachsend. Während Dante die Gedichte seiner Jugend, von

---

[1]) 46, 279.

einer erklärenden Rahmenerzählung umgeben, als ein nun abgeschlossenes Werk veröffentlichte, malte Giotto seine Fresken und Tafeln zu Rom in der Kirche des heiligen Petrus, in dem Hauptheiligtume der abendländischen Christenheit, von wo sich der neue Stil seiner Malereien am leichtesten verbreiten konnte. Welchen Einfluss Dante durch seine Komödie auf italienische Kultur und Kunst gewann, ist oft, wenn auch nicht ausreichend behandelt worden; gewiss hat kein anderer Dichter, sehen wir von den Urhebern der homerischen Gesänge und der biblischen Bücher, die ja nicht als Individualitäten wirkten, ab, mit Ausnahme vielleicht des Euripides, die bildende Kunst so stark beeinflusst wie er. Es ist jedoch ein anderes, wie das vollendete Epos, die späteren Künstler befruchtete, ein anderes, wie der Schöpfer dieses nationalen Gedichts sich in den Zeiten seiner Entwicklung zur bildenden Kunst verhielt, die zugleich mit ihm heranwuchs.

Jene neue Lyrik, welche die Qualen und Freuden des in Leidenschaft zitternden Herzens in lauterster Wahrheit wiedertönen liefs, jener »süfse neue Stil«, wie ihn Dante selbst nennt[1]), hatte sich zunächst im Auslande gebildeter Formen bedient. Aber jene Formen der Troubadours wurden von den Dichtern des neuen Stiles mit neuem Inhalt gefüllt. Was uns, antwortet Dante im Purgatorium Buonagiunta aus Lucca, ein Dichter der älteren nur nachahmenden Richtung, von Euch unterscheidet, ist, ich sehe es wohl, dass Eure Federn genau dem Diktator folgten, was von unseren gewiss nicht geschah[2]). Dante hatte ihm das Wesen des neuen Stiles so bezeichnet:

— — »Dem Hauch der Liebe lausch ich sinnend;
Was sie mir vorspricht, nehm ich wahr
Und schrieb es nach, nichts aus mir selbst ersinnend.«[3])

Diese Verkündigung individueller Empfindung ist durch ihre Darstellungsart tief verschieden von der späteren und auch der älteren Lyrik. Die Dichter des neuen Stils bilden alle Regungen ihres Herzens als plastisch heraustretende Figuren, als lebendige Personen, die den Kampf oder die Eintracht der Gefühle in des Dichters Innern durch Wechselreden und Geberden vor dem Hörer zum Schauspiel gestalten.

Auch Giotto war durch das Einbrechen fremdländischer Formen angeregt worden; Giovanni Pisano hatte, von nordischer Kunst berührt, mit der Nachahmung verblasster antiker Formen gebrochen, und durch seine gotischen Statuen Giotto's kühnen Realismus vorbereitet.[4]) Der Inhalt von Giotto's Kunst ist wieder durchaus neu. Wo Giotto frei ist, d. h. wo er nicht, wie bei den Geschichten der Bibel, an durch die Tradition geheiligte Schemata gebunden ist, gestaltet er, wie Dante, innere Zustände zu handelnden Figuren. Zwar personifiziert er nicht wie die Dichter des neuen Stiles die individuellen Empfindungen, sondern den allgemeineren Aufgaben seiner Kunst gemäfs, die sittlichen Mächte, deren Wirkung von allen Gliedern der

[1]) Purg. 24, 57.

[2]) Ebenda 24, 55—59.

[3]) Die paraphrasierende Übersetzung von Streckfufs giebt den Sinn der berühmten Terzine (24, 52—54) ganz treffend.

[4]) Hier ist nicht der Platz, eine Geschichte von Giotto's Entwickelung zu geben. Ich verweise auf meine Abhandlung »über die Zeit des Guido von Siena« (Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung, X Band, Innsbruck 1889 S. 244—277), wo ich zunächst die von Vasari verbreitete Fabel einer Schülerschaft Giotto's bei Cimabue widerlegt habe.

kirchlichen oder staatlichen Gemeinde empfunden wird.[1]) Eine Schaar neuer erhabener Gestalten tritt durch die Doppelpforte der Kunst und Poesie in die Phantasie des italienischen Volkes ein. Sie sind gleichsam ein Wiederspiel jener Götter und Dämonen, welche die Griechen als menschliche Abbilder der wandelnden Gestirne des Himmels, der Erde und des Meeres und Allen, was sich dazwischen ausbreitet, vom unbeweglichen Berge bis zum flüchtig sich erhebenden Regenbogen, durch ihre Gedichte schreiten liefsen und mit deren Bildsäulen sie Markt und Tempel füllten. War dort zumeist die äufsere, den Menschen umgebende Natur leibhaftig hervorgetreten, so erscheint hier in Italien, was der Mensch innerlich empfindet, mit Leib und Seele begabt in Liedern und auf Wänden. Ich weifs, dass unsere Aesthetiker auf diese allegorischen Figuren, wie sie sie nennen, schlecht zu sprechen sind; Litterarhistoriker und Kunsthistoriker folgen ihnen treulich nach, die Anwendung der allegorischen Figuren auch bei einem Dante oder Giotto nach Vorschrift tadelnd, den grofsen Männern selbst dieselbe aber wegen ihrer anderweitigen Verdienste milde verzeihend. Wenn man verlangt, Dante hätte seine Empfindungen ausdrücken sollen wie Goethe oder Leopardi, und darauf läuft es ja schliefslich hinaus [2]), das ist als wollte man Praxiteles schelten, weil er nicht statt seines Apollo, seines Hermes oder seines Fauns, Landschaften gemacht habe wie ein Niederländer mit Sonnenlicht, rollenden Wellen oder geheimnisvollem Waldesdüster. Darin lag eben die Kraft jener italienischen

---

[1]) Wie die neue Lyrik und die neue Malerei sich gegenseitig bedingend und ergänzend zu einem Kunstwerke zusammentreten, hier auch in ihren Gegenständen übereinstimmend, davon ist uns noch ein ausgedehntes Beispiel in den Fresken des Ambrogio Lorenzetti im Stadthause zu Siena erhalten, das Regiment der Stadt darstellend, von Versen umrandet und durchzogen, welche (was sowohl della Vale als Gaetano Milanesi, von denen sie publiziert wurden, übersehen) zusammen gelesen eine Kanzone des neuen Stiles bilden. Die Erfindung dieser Komposition geht nun auf Giotto zurück, der im Palast des Podesta zu Florenz davon das erste Beispiel gegeben, während für jene ethische Poesie Dante in »de vulgari eloquio II, 3«, die Lyrik seiner zweiten Periode selbst als Muster anführt. Seine Kanzone »tre donne intorno al cor mi son venute« enthält sogar im Einzelnen Beziehungen zu jenen Fresken.

[2]) Sehr bezeichnend wie vor Kurzem Lothar Goldschmidt (die Doctrin der Liebe bei den italienischen Dichtern des XIII Jahrhunderts, Breslau 1889) Guido Cavalcanti abkanzelte: »schliesslich verfällt er doch wieder in den Fehler seiner Vorgänger, die seelischen Vorgänge zu konkretisieren und gleichsam aus dem Menschen herauszusetzen« (S. 37). — »Auch Dante war von ihrer (der Florentinischen Schule) grotesken Ausdrucksweise durchaus nicht frei, das beweist der Prosatext der Vita Nuova, und es zeigt sich auch in vielen der darin enthaltenen Gedichte« (S. 39). Der wesentliche Unterschied der neuen Lyrik von der sicilianischen Schule der Nachahmung, dass die erste innere Erlebnisse schildert, während die andere nicht von Erfahrung ausgeht, — dass Dante's Lyrik gerade so wie die Goethe's ganz eigentlich Gelegenheitspoesie ist, — ist dem Verfasser dieser Abhandlung entgangen, während der eigentliche Vorzug des neuen Stiles jene gleichsam traumhaft schaffende Gestaltungskraft nur sein Missfallen erregt. Es ist jedoch zu entschuldigen, wenn man beachtet, dass schon seit den »italienischen Forschungen« analoge Kapuzinaden gegen Ducento- und Trecentomalerei Kompendien der Kunstgeschichte, so wie Einzeldarstellungen jener Periode verzieren. So sehr stand selbst ein feiner Geist, wie C. F. von Rumohr, unter den Einflüssen der Ästhetik des Empirstiles, dass er es wie eine Thatsache berichtet, die tiefsinnigen Deckengemälde mit den Darstellungen der Franziskanergelübde in Assisi wäre Giotto nur aufgedrungen worden, »dessen Sinn und Richtung sie vielmehr widerstreben mussten«. (It. Forsch. II, 67.)

Künstler und Dichter, dass sie aus den Bedürfnissen ihrer Zeit heraus, welche unter der Wirkung der realistischen Philosophie lebte, was klarer oder verschwommen jedem Geiste vorschwebte, körperlich gestalten konnten.

Der Gegenstand der neuen Lieder ist die Liebe. Amore tritt persönlich auf. In der Vita Nuova ist er neben Dante und Beatrice die dritte der handelnden Hauptpersonen. In jenem Traume, welchen das erste Sonett erzählt, erschien Amore dem Dichter im Feuerschein, ein furchterregender Anblick; lateinisch spricht er zu ihm, die Worte: »ich bin Dein Herr«, sind dem Dichter im Gedächtnis geblieben. In ein blutrotes Tuch gewickelt, lag Beatrice schlafend in Amors Armen, der dann dem Dichter sein brennendes Herz aus der Brust nahm und es dem Weibe, das er erweckt hatte, als bedeutungsvolle Speise reichte. Weinend trug er sie endlich von dannen.[1]) Als Dante einst fern von Florenz in quälenden Gedanken seine Strafse reitet, steht Amore inmitten des Weges, im Pilgergewand, ärmlich, als hätte er seine Herrschaft verloren.[2]) Wieder als er in tiefer Nacht in seinem Bette liegt, sieht er Amore in der Kammer sitzen, der auf ihn hinblickt und ihn seufzend anruft.[3]) Fröhlich, dass ihn Keiner erkennt, kommt Amore eines Tages auf den Dichter zu, um diesem das Nahen Beatricens zu verkünden.[4]) War Amore dem Jüngling als sein Herr zwar, doch mitleidig und teilnahmsvoll, erschienen, so fällt er den in der Fremde irrenden reifen Mann wie ein wütender Feind an, wirft ihn zu Boden, tritt ihn mit Füfsen und lässt mitleidslos sein Schwert auf den vergeblich Flehenden niedersausen.[5])

Vor Cino von Pistoia tritt Amore ebenso in menschlicher Gestalt: Sichtbar sieht er Amore, der seine Dame bewundert, und sich vor ihr beugt, weil sie so schön ist.[6]) Welch' süfse Gesellschaft es wäre, malt er sich aus, wenn diese Frau, Amore

---

[1]) V. N. III.

[2]) V. N. IX.

[3]) V. N. XII.

[4]) V. N. XXIV. Gleichsam selbst betroffen durch die ausgeprägte Persönlichkeit, zu welcher Amor in seiner Poesie und Prosa geworden, fühlt sich Dante in einer dieser Scene folgenden Erläuterung gedrungen, dem Leser zu erklären, wie Amor keine reale Person, sondern wie es in der philosophischen Kunstsprache hiefs, ein Accidenz sei, dem Dichter aber stehe es zu, die Accidenzen zu gestalten, als wenn sie Substanzen und Menschen wären (siccome fossero sostanze e uomini V. N. XXV). Ausdrücklich verweist er dabei auf das Beispiel der Alten, auf die Personifikation des Windes durch Äolus, auf jene der Stadt Rom etc.

[5])
El m'ha percosso in terra, e stammi sopra
Con quella spada, ond' egli ancise Dido,
Amore, a cui io grido,
Merce chiamando, ed umilmente il priego
E quei d'ogni mercè par messo al niego.
Egli alza ad or ad or la mano, e sfida
La debole mia vita esto perverso,
Che disteso e riverso,
Mi tiene in terra d'ogni guizzo stanco.
Canzone: Così nel mio parlar voglio esser aspro, v. 35—43
(Fraticelli, il canzoniere di Dante. III. Ediz. Fir. 1873 p. 136).

[6])
Ch'io veggio Amor visibil, che l'adora,
E fálle riverenza, si è bella.
Sonetto: Vedete, Donne, bella creatura, v. 13, 14.

und Pietas in Freundschaft vereinigt zusammen säfsen[1]); und wirklich sieht er einmal Amor ihr zur Seite gehen, man könnte meinen, dass sie Geschwister wären[2]), wie denn auch Guido Cavalcanti seine Herrin von Amor begleitet sah.[3]) In dem bekannten Sonette, über das Wesen der Liebe, welches Guido Orlandi an Cavalcanti sandte, lautet eine der Fragen, ob Amor Gestalt habe.[4]) Wurde dieser Amor, der sich in der Phantasie der Dichtung so lebendig bewegte, auch von der bildenden Kunst dargestellt? Die bildende Kunst des XIII und XIV Jahrhunderts in Italien war durchaus öffentlich; was die Dichter des neuen Stiles von ihrer individuellen Empfindung singen, konnte nicht zum Gegenstande jener werden, wenn sie für die Gemeinde in Kirche oder Rathaus schafft. In den Geschichten und Allegorien, die hier dargestellt waren, spielte Amore keine Rolle. Aber wenn auch nicht gemalt und gemeifselt, lebte er doch als Bild. »So deutlich,« sagt Goethe, »fasste Dante die Gegenstände ins Auge seiner Einbildungskraft, dass er sie scharf umrissen wiedergeben konnte«. Wie könnte man da denken, er habe Amore, seinen Herrn, als schale poetische Figur gebraucht, er hätte kein inneres Bild von ihm deutlich vor sich gehabt? Ich hebe Dante nur hervor, weil ihn »der sinnlich-bildlich bedeutend wirkende Genius seiner Zeit« mehr als seine Genossen beherrschte. Cino's, Guido Cavalcanti's Amor hatten nicht weniger bestimmte Gestalt als jener Dante's. Nun scheint es mir keineswegs zum Verständnis des Kunstempfindens jener Zeit belanglos, wie das Bild der Hauptfigur ihrer Dichtung ausgesehen. Sind innerlich geschaute Bilder auch schwerer zu fassen, als die an den Wänden gemalten, wenn einmal umschrieben, werden sie uns den Cyclus der nach aufsen getretenen ergänzen und vollenden helfen.

Eines kommt noch hinzu, was Amore von den übrigen Personifikationen des Trecento, wie sie in Lied und Bild erschienen, unterscheidet. Den Körper, welchen er bei den Dichtern trägt, brauchten sie ihm nicht erst zu erschaffen. War es auch ein weiter Weg gewesen, von jenem ältesten griechischen Eros, dem mit tiefem Sinnen erschauten Abbild kosmischer Urzustände bis zu den Cupidos und Amores in den Distichen der spätlateinischen Dichter, die Persönlichkeit des Gottes war nicht darüber verloren gegangen. Aus den lateinischen Dichtern, aus den späteren Mythographen[5]), die man in Italien niemals zu lesen aufgehört hatte, hatte sich die

---

[1]) Deh com' sarebbe dolce compagnia
Se questa Donna, Amor, e Pietate
Fossero' nsieme in perfetta amistate.
Son.: Deh com' sarebbe, v. 1—3.

[2]) Con lei va Amore, e con lei nato pare.'
Son.: Tutto mi salva il dolce salutare, v. 4.

[3]) Chi è questa che ven, ch' ogn 'om la mira,
a fa tremar di claritate l'are
e mena secho Amor, —
Le rime di Guido Cavalcanti, ed Nicola Arnone, Firenze 1881, p. 53. Son. XIV, 1—3.

Persönlich sieht Cavalcanti unter Anderem Amore auch in dem Sonett an Dante: Se uedi Amore, assai ti priegho, Dante. Ebenda p. 61, Son. XXII, 1.

[4]) Che cosa è, dicho, ae fighura?
à per se forma e somilglia altrui?
Ebenda p. 87. Son. Onde si move e donde nasce amore, v. 9, 10.

[5]) Vergl. z. B.: Ergo his Aligerum dictis adfatur Amorem Latini deum ipsum »Cupidinem« vocant, hoc quod facit »amorem«. sed hic imitatus est Graecos, qui uno nomine

antike Vorstellung von Amor in das italienische Mittelalter hinein erhalten. Als ein nacktes Knäbchen, geflügelt, blind, mit Pfeil und Bogen dachten ihn sich die Gebildeten, und so konnte er auch den Illiteraten auf römischen Skulpturen, wie dem Phädrasarkophag in Pisa, gezeigt werden.

Jener mächtige Herrscher, der über Guido's, über Dante's Herz gebot, konnte es dieses Flügelknäbchen gewesen sein? Die Scene, so häufig geschildert, wo Amor des Dichters Dame an der Hand führte, würde sie nicht mit ihm zu einem kindischen Almanachkupfer geworden sein?

Eine vollständige Umgestaltung des Phantasiebildes muss da innerhalb Italiens stattgefunden haben, wie eine solche in der Provence vorausgegangen war. Im Provenzalischen hatte das Wort »amor« sonderbarerweise sein Geschlecht geändert, war feminini generis geworden, weshalb »Amors« bei den Troubadours als eine Frau erscheint, der von des Gottes Abzeichen nur Pfeil und Bogen geblieben waren[1]). Diese Gestalt trat in die französische Poesie und später in Frankreich auch in die Kleinkunst ein, weil unter Einfluss der provenzalischen Amors das Geschlecht des Wortes auch im Französischen schwankend geworden war. Die deutschen Minnesänger adoptierten diese weibliche Personifikation, da es ihnen ihre Sprache leicht machte, eine Frau Minne als Ersatz der »amors« eintreten zu lassen. In verschiedener Lage haben sich die Italiener befunden, als sie zuerst die Weisen der Troubadours nachahmten. Sich Amor als Weib vorzustellen, war dem Geiste ihrer Sprache entgegen. Die sicilianische Dichterschule, welche dem »neuen Stil« vorausging, griff daher auf den spätantiken Amor zurück. Buongiunta Urbiciani z. B., den Dante, wie erwähnt, als Typus der älteren Richtung aufführt, bringt Amor wieder als kleines Kind[2]), und bei seinen Schulgenossen treten alle übrigen Beizeichen, die Nacktheit, Blindheit etc. wieder hervor[3]). Ja noch ein Lappo Giani, der mit den Dichtern des neuen Stils schon viel gemein hat, bringt eine und sogar die ausführlichste Be-

---

utrumque significant; — — puer pingitur ut inter quas curam Clymene narrabit inanem, id est amorem, itam quia imperfectus est in amantibus sermo, sicut in puero, — —. alatus autem ideo amantibus nec levius nec mutabilius invenitur, ut in ipsa probatur Didone. saggitas vero ideo gestare dicitur, vel quia incertae velocesque sunt. Servius ad I AEn. 663; — inde et Cupido puer inducitur — Serv. ad AEn. IV 69; — et Cupido filius suus alatus et caecus adsistebat, qui sagitta et arcu, quos tenebat — Albrici phil. de deorum imaginibus, V. De Venere; — Quicumque ille fuit puerum qui pinxit amorem etc. Prop. III, 12.

[1]) Diez, Poesie der Troubadours p. 122, wo auch die einzige belanglose Ausnahme; vergl. auch Lothar Goldschmidt a. a. O. p. 2.

[2]) Saver, che sente un picciolo fantino,
Esser devrià in Signor che son seguiti.
Poeti del primo secolo. Firenze 1816, I p. 521.

[3]) Federigo del Ambra:

Se Amor, da cui procede ben e male,
Fusse visibil cosa per natura,
Sarebbe senza fallo a punto tale,
Com' el si mostra nella dipintura,
Garzone col turcassio alla cintura
Saettando cieco, nudo, e ricco d'ale.
Poeti del pr. sec. II, 392.

Dem Dichter lag gewiss nicht ein älteres oder gleichzeitiges Gemälde vor, in welchem Amor dargestellt war, sondern das »si mostra nella dipintura garzone« geht direkt auf die oben angeführte Stelle des Servius »puer pingitur« zurück.

schreibung des kleinen Gottes.[1]) Ein Versuch, den Brunetto Latini gemacht hatte, die provenzalische weibliche Figur der Liebe für die italienische Poesie zu retten, war vollständig misslungen; es war vergeblich, das Wort amore als femininum aufdrängen zu wollen[2]), und Amore blieb solange in der Gestalt, die durch die spätere Liebespoesie der Alten überliefert war, in der italienischen Poesie lebendig, bis ihm die Dichter des neuen Stiles einen neuen Körper verliehen. Bei der Aufnahme fremder Formen und fremder Kunst hatte in Italien die antike Überlieferung immer mitzureden. Die antiken Figürchen auf den gotischen Kanzeln des Niccolo Pisano, auf den gotischen Tabernakeln Arnolfo's, bieten eine schlagende gleichzeitige Analogie, zum antiken Amor in den provenzalisierenden Reimen der Zeitgenossen.

Die Frauen, welche Guido Cavalcanti, Cino da Pistoia, Dante Alighieri besingen, dulden jenes neckische Bübchen nicht mehr an ihrer Seite. Man hat, um den Typus dieser Gefeierten zu bezeichnen, den Ausdruck »donna angelicata« gebraucht,

---

[1]) In der Kanzone »Amor, nuova at antica vanitade«, aus welchen ich die auf Amors Erscheinung bezüglichen Verse heraushebe:

Tu fosti sempre e sei 'gundo com 'ombra
Dunque vestir non puoi, se non di gaii. —
Orbo nel mondo nato, eternalmente
Velate porti le fonti del viso. —
Amore, infante povero d'etate
Per giovinezza sembri un bambino —
Amore, infaretrato come arcero,
Non lena mai la foga del tuo arco; —
Amor, poichè tu sei del tutto ignudo
Non fosti alato, morresti di freddo
Chè sei cieco, e non vedi quel che fai. (Poeti del pr. sec. I, 127 ff.)

[2]) Er spricht im Tesoretto XIX (Zeitsch. f. rom. Phil. VII 1883 p. 375), als er das Reich der Liebe betritt, zuerst von einem Herrn, dem Gott der Liebe:

Che quì sta monsegnore
Ch' è chapo e dio d'amore —

schildert diesen Gott der Liebe dann vollständig nach dem antiken Typus:

I vidi dritto stante
Ignudo un frescho fante
Ch' avea l'archo e li strali
Et avea penne et ali —

er benennt ihn aber il piacere:

E questi al buon ver dire
Avea nome Piacire —

dadurch behält er sich Amore frei, und setzt diesen, in provenzalistischer Art als Frau, unter andere weibliche Personifikationen, die jenen Gott der Liebe in der Ausübung seiner Herrschaft unterstützen:

E quando presso fui
Io vidi intorno a lui
Quattro donne valenti
Tenner sopra le genti
Tutta la segnoria,
E della lor balia
Io vidi quantò e chome
Esso di lor lo nome
Paura e Disianza
E Amore e Speranza —

die einem Engel gleichende Herrin.[1]) Unzählige sind die Stellen, in welchen die Dichter den Gegenstand ihrer Liebe mit einem Engel vergleichen, nicht etwa im poetischen Spiel, sondern in tiefster religiöser Beseligung, welche sie in der irdischen Erscheinung einen Abglanz der himmlischen erblicken lässt. Wie selbst die Prosa Dante's sich in feierlichen, der Bibel entlehnten Wendungen bewegt, wenn er Beatricen feiert, oder wie sie in seinen Versen der Gegenstand des Gespräches zwischen Gott und seinen Engeln ist, zur Welt nur herabgeschickt, den Dichter durch ihren Anblick zu begnaden, wäre nach Carducci's schöner Ausführung unnötig zu wiederholen.[2]) Die äufsere Ähnlichkeit in Gestalt und Auftreten mit einem Engel Gottes wird unaufhörlich betont.[3]) Und zwar begann das schon andeutungsweise bei den Sizilianern, wurde von Guido Guinicelli durchgeistigt, bis dann endlich die vollkommen ausgebildete Vorstellung von dieser himmlischen Frau notwendig auf die Umgestaltung ihres Begleiters Amors wirken musste.[4]) Um uns die Vergleichung auch der äufseren Erscheinung der Frau mit einem Engel anschaulich zu machen, heifst es sich erst fragen, wie sich jene Dichter die Engel dachten, d. h. wie ihnen deren Bilder durch die Malerei vor Augen gestellt wurden.

In der ältesten christlichen Kunst, als sie vorerst nur sepulkralen Zwecken diente, waren die Engel, als Boten Gottes auf der Erde wandelnd, in Gestalt und Gebärde den Aposteln und Propheten ähnlich, ungeflügelt wie diese, als würdige Männer reiferen Alters gebildet worden. Sobald jedoch im V Jahrhundert, nachdem die grofsen Basiliken errichtet waren, eine monumentale christliche Malerei beginnt, da genügte dieser, ich möchte sagen, bürgerliche Typus der Männerengel nicht mehr,

---

[1]) Alfonso Bartoli überschrieb so das 5. Kapitel des 4. Bandes seiner Geschichte der italienischen Litteratur (Storia della Lett. Ital. Tom IV.: La nuova Lirica Toscana, Firenze 1881 p. 103 ss. Cap. V: La donna angelicata), und ich kann auf diese schöne Darstellung nur verweisen, die, trotz der sonderbaren Bizarrie des Autors, die reale Existenz der so verhimmlischten Frauen zu leugnen, das Wesen dieser Art Liebe geistvoll und in mancher Hinsicht erschöpfend behandelt.

[2]) Giosuè Carducci, studi litterari, sec. ediz. Livorno 1880, p. 183—187.

[3]) Vier Beispiele für viele:

Guido Guinicelli: Dir li potrò: tenea d'Angel sembianza,
Che fusse del tuo regno
Non mi fu fallo, se in lei posi amanza.
(In der Kanzone: Al cor gentil ripara sempre amore.)

Lapo Giani: Angelica figura nuovamente
Dal ciel venuta a spander tua salute
Tutta la sua virtute
Ha in te locata l'alto Dio d'amore.
(In der Ballata: Angelica figura nuovamente.)

Dante da Maiano: E sprendiente siete come'l sole,
Angelica figura e delicata —
(In dem Sonette: Rosa, e giglio, e fiore aloroso.)

Cino da Pistoia: Angel di Dio simiglia in ciascun atto
Questa giovine bella —
(In der Ballata: Angel di Dio.)

[4]) Man vergleiche einmal den »Amor infante povero d'etade« in der oben angezogenen Kanzone des Lapo Giani, die aus seiner Jugend sein muss, mit dem »alto dio d'amore«, welcher in der soeben erwähnten späteren Ballata der angelica figura der Frau gegenübergestellt wird.

und als Begleiter des nun auf der Weltkugel sitzenden oder in rötlicher Wolke schwebenden Gottessohnes musste auch für die Engel eine überirdische Gestalt ersonnen werden. Bei der Masse der sie noch umgebenden paganen Kunstwerke aller Art, deren innerer Kunstwert sehr wohl erkannt wurde, war die Einbildungskraft jener Männer, welchen die Ausschmückung der christlichen Kirchen zugefallen war nicht so frei und ungehemmt, wie sich moderne Theologen das gerne vorstellen. Unwillkürlich wurden sie in ihren Erfindungen von dem antiken Typenschatze berührt, und es war meist mehr eine Auswahl unter den alten Formen, als ein vollständiges Neuschöpfen, was stattfand. Der Typus der Nike bot sich gleichsam von selbst dar. Schon die antike Kunst hatte die Niken vervielfältigt, als Herolde der Gottheiten, als Siegesbotinnen schritten sie ihnen voran, und aller Art von heiligen Dienst hatten sie zu versehen. Edel gebildet, lang gewandet machte sie ein Paar mächtiger Flügel zum wechselnden Wandel unter Götter und Menschen geschickt, und gar wohl taugten diese Gestalten zu Trabanten des siegreichen Erlösers, der als Überwinder des Todes in himmlischer Herrlichkeit thronte. So erscheinen sie nun, indem die Formen, welche die kräftige dienstgewohnte Jungfrau bezeichneten, nur leicht verändert werden durften, zu Engeln umgewandelt, auf den alten Mosaiken; als jugendlich herbe Gestalten, in langen weifsen Gewändern, von breiten Flügeln überschattet, sahen sie feierlich mit grofsen weitgeöffneten Augen in klassischer Ruhe auf den Beter nieder. Die Flügel der Engel also, für spätere Zeiten ihr charakteristisches Abzeichen, stammen nicht aus der Bibel. Es war hellenistische Kunst, die es den Engeln ermöglichte, sich adlergleich in die Luft zu erheben.[1]) Diese Engelgestalten hatte das Mittelalter übernommen, und in den Mosaiken und Fresken, mit denen das XIII Jahrhundert seine Kirchen schmückte, erschienen sie nun wieder, einzeln in der heiligen Geschichte oder in Reihen wohlgeordnet neben dem Throne der Madonna, oder in Scharen die Glorie umschwebend.

Zur Zeit als Dante in seinen jugendlichen Liedern Bice Portinari feierte, war mit dem Typus dieser Engel eine leichte Veränderung vorgegangen. Jene statuenhaften, wenig beweglichen Wesen, mit ihren antikisierenden, mannigfaltig um den Leib geschlungenen Tüchern, wollten sich mit der neuen Kunst des Giotto nicht gut vertragen. Den neuen Engeln Giotto's in ihren schön gesäumten, zu den Füfsen reichenden Kleidern, in Mänteln die sie züchtig verhüllten, mit fein gescheiteltem, von einem Band gehaltenem Haar, die als Gefährten neben der Königin des Himmels stehen, oder als Boten des Herren gemessen durch die Landschaft schreiten, mochten sich jenen edlen Frauen Toskanas, welche, von den Dichtern besungen, durch die Strafsen von Florenz oder Lucca gingen, auch an Gestalt und Tracht wohl vergleichen lassen. Für des Dichters andächtige Liebe machten die fehlenden Flügel die Ähnlichkeit nicht verschwinden. Es ist eine viel bewunderte Scene der Vita nuova, wie Dante, Giotto's kunstbegabter Landsmann, am ersten Jahrestage von Beatricens Tod, vor einer Tafel sitzt und darauf in Erinnerung an die entschwundene Frau, die eine Bewohnerin des Himmels geworden, das Bild eines Engels zeichnet.[2]) Die Vorstellung der verhimmlischten Frau, die in den Liedern

[1]) Man denke nicht etwa, dass eine Beeinflussung durch den Typus der Cherubim stattgefunden habe. Diese ursprünglich aus Tierleibern zusammengesetzten, von babilonischer Kunst stammenden Mischgestalten wurden erst später in ihrer Form dem nun schon existierenden hellenistischen Engeltypus angenähert.

[2]) V. N. XXXV.

des neuen Stiles fortlebte, konnte für einen Engel der neuen Kunst als Vorbild dienen.[1])

Zu einer Zeit, lange ehe Dante den Gedanken gefasst, Bice Portinari durch ihren vollen Namen Beatrice zugleich symbolisch zu verherrlichen, und noch ehe er es sich zum Gesetze gemacht hatte, wie es bei den in der Vita nuova vereinigten Gedichten, mit Ausnahme eines einzigen, geschah, den Namen seiner Dame zu verschweigen, in jenen frühen Jugendtagen, wo er Bice wohl auch in seinen Versen vertraulich bei ihrem Namen nannte,[2]) hatte er für sie nach der Übung seiner Freunde einen poetischen Nebennamen erfunden. Wie die von Guido Cavalcanti besungene monna Vanna »Primavera« der Frühling genannt wurde, wie Cino eine «Selvaggia«, ein Waldfräulein, besingt, so hatte Dante für monna Bice den Namen »Amore« gewählt. Zwei der Sonette, in denen er sie so nennt, hat er später an verschieden getrennten Stellen der Vita nuova gestellt, ein drittes in dieser Sammlung unterdrückt, den Eindruck, welchen sie nebeneinandergestellt machen würden, absichtlich verwischt. Als Amore auf der Strafse zu Dante tretend, lächelnd auf Bice gewiesen, die, von monna Vanna begleitet, des Weges kam, sagte er zu dem Dichter: diese ist Primavera und jene hat den Namen Amor, so gleicht sie mir.[3]) Weshalb Dante, als er einst Beatrice weinend unter einer Schar Frauen sitzen sah, welche den Tod einer Freundin beklagten, ein diesen Vorgang schilderndes Sonett mit den Worten beginnt: »Weint Liebende mit mir, weil Amor weint,« und fortsetzt, er habe Amor in wahrer Gestalt weinen sehen.[4])

---

[1]) Es wäre falsch, Dante etwa zuzumuten, er habe sich vorgestellt, Beatrice wäre ein Engel geworden, weil eine muffige Sentimentalität in die Litteratur und Kunst unserer Tage die Vorstellung eingeschmuggelt hat, verstorbene Kinder oder Mädchen, würden nach ihrem Tode in Engel verwandelt, eine Vorstellung, läppisch an sich, welcher Dante, als den Lehren der Kirche durchaus widerstreitend, niemals nahe trat, wofür die Rolle Beatricens wie aller übrigen Seligen im Paradiese der beste Beweis ist. Es ist nur die Engelähnlichkeit in Gestalt und Wesen, die er in Beatricen erkennt und nachbildet, und die er schon während ihres irdischen Wandels gepriesen hatte.

[2]) Vergleiche über diese Jugendgedichte Giosue Carducci a. a. O. 153 ff.

[3]) — E poi vidi venir da lungi Amore
Allegro sì che appena il conoscia —
Io vidi monna Vanna e monna Bice
Venir invêr lo loco la ov'i'era,
L'una appresso dell' altra maraviglia:
E si come la mente mi ridice,
Amor mi disse: Questa è Primavera,
E quella ha nome Amor, sì mi somiglia.
(V. N. XXIV. Son.: Io mi sentii svegliar dentro del core.)

Vergleiche damit die Beschreibung der von Beatrice begleiteten monna Vanna in dem der vita nuova fehlenden Sonette »Di donne vidi una gentil schiera«:
Ed una ne venia quasi primiera
Seco menando Amor dal destro lato, —
wo, wie sich aus dem Folgenden ergiebt, mit Amor wieder Bice gemeint ist (siehe hierüber wie über das vorher besprochene Sonett Alessandro d'Ancona in seiner Ausgabe der Vita nuova pag. 182 ff.).

[4]) Pinagete, amanti, poi che piange Amore
Udendo qual cagion lui fa plorare. —
Uditi quant' Amor le fece orranza;

Dem Weibe also, welches das Bild des Engels bietet, kann Amore seinen eigenen Namen beilegen[1]);

»E quella ha nome Amor, si mi somiglia«, oder wollen wir aus diesem Zusammentreffen von beiden Gestalten des Engels und Amores in Beatrice einen Schluss auf das Phantasiebild des Dichters ziehen, so erscheint uns Dante's Amor in der Gestalt von Giotto's Engeln. Pfeil und Bogen hat er abgelegt, die Gestalt des Kindes aufgegeben, kräftig genug erscheint er zu Beginn der vita nuova, um Beatrice auf seinen Armen zu tragen[2]), und als einen Jüngling in weifsem Gewand sieht ihn Dante in der Kammer sitzen.[3]) Und dass hier keine Täuschung vorwaltet, dass Dante's Amor wie jene lang gewandeten Engel Giotto's aussieht, dass sich Dante dieser Gestaltengleichheit von Engel und Amore bewusst war, beweist die Fassung der gerade angeführten Stelle. »Che mi parve vedere nella mia camera lungo me sedere un giovane vestito di bianchissime vestimenta« ist eine, was den Erklärern der vita nuova entgangen ist, wortgetreue Übersetzung ener Beschreibung, die Marcus von dem Engel giebt, welchen die Frauen am Grabe des Auferstandenen sitzen sahen: »viderunt juvenem sedentem in dextris coopertam stola candida« (Marcus XVI, 5). Dante's Phantasie hatte ihm also, da er die Erscheinung Amors an seinem Lager schildern wollte, das Bild des Engels am Grabe Christi vor Augen gebracht, so dass er seinen Herrn unwillkürlich mit denselben Worten schildert, mit welchen der Evangelist den Engel beschrieben hatte.[4])

Auch der Unterschied zwischen seinem Amor und dem spätantiken Knäbchen war Dante nicht entgangen:

Ich sah Dich Frau im Kranze
Von Blumen zart und klein,
Darüber schwebt' im Tanze
Ein Liebesengelein,
Das sang so mild und fein:
Siehst Du, mein Freund, mich gern,
So lobe Amor, meinen Herrn.

Ch' io 'l vidi lamentare in forma vera
Sovra la morta imagine avvenente; —
(V. N. VIII.)

[1]) Wie sich auch Guido Cavalcanti die Erscheinung Amors einer edlen mildgesinnten Frau ähnlich darstellt, dafür ist die Ballade »Dua foresette« ein Zeugnis:

»L'una pietosa, piena di mercede
Fatta di gioco in figura d'Amore. —

[2]) V. N. III.

[3]) V. N. XII.

[4]) Cino's Amor nimmt eine Mittelstellung ein. Wenn er auf der Wiese eine weifse Blume sieht, gedenke er, erzählt Cino im Madrigala: »Io guardo per li prati ogni fior bianco«, immer der Livrei, geteilt, auf einer Seite weifs wie die Blume, auf der andern grünbraun wie die Wiese, die Amor trug, als er ihn zum ersten Male mit seinem Pfeile verwundete:

E mi rimembra della bianca parte,
Che fa col verdebrun la bella taglia
La qual vestio Amore
Nel tempo, che guardando Vener Marte,
Con quella sua saetta che piu taglia
Mi die per mezzo il core —

heisst es in der Ballade »per una ghirlandetta« dieser angiolet d'amore, der antike Flatterbube ist nun ein Diener Amores geworden, der zum Lobe seines »signore« auffordert. Die giotteske Malerei erniedrigt den nackten Knaben mit der Binde vor den Augen nun verächtlich zum Symbol der bösen Lust[1]) oder mindestens des gedankenlosen Weltlebens.[2])

In dem beständigen Kampfe antiker Überlieferung mit moderner Erfindung, der den ganzen Verlauf der Entwickelung der italienischen Kunst beherrscht, überwältigte die erste die hehre Gestalt Amores, wie sie dem inneren Auge des Dichters der Komödie vorgeschwebt, nur zu bald. Giovanni Boccaccio hatte noch als letzter diesen Amor in seiner amorosa visione gesehen.[3]) Schon in den Triumphen Petrarka's

---

hier tritt also Amor in modischer Tracht auf, als junger Cavalier, der von dem alten Wesen nur Pfeil und Bogen beibehalten, die er aber anderswo abgelegt, mit einer brennenden Fackel (in dem Son.: Guarda crudel guidicio, che fa Amore) oder mit dem Schwerte am Gürtel (in dem Son.: Al mio parer non è ch' in Pisa porti) vertauscht.

[1]) In der Unterkirche zu Assisi auf der Darstellung des Gelübdes der Keuschheit.

[2]) Den fackelhaltenden Amoretten auf dem Triumph des Todes im Campo Santo zu Pisa entspricht im Rahmen unterhalb des Bildes eine Strophe in volgare, die von den Freuden der Welt bewegt abmahnt, an sich schon ein genügender Beweis gegen Hettners Deutung dieser Gruppe als Selige. Hettner hatte eben, wie die anderen Erklärer dieser Fresken, sonderbarerweise die ausführlichen, wenn auch sehr fragmentiert erhaltenen Erklärungen, die sich im Rahmen oberhalb und unterhalb der Bilder befinden, nicht beachtet.

[3])

Un gran signor di mirabil aspetto
Vid' io sopra due Aquile sedere,
Al qual mentr' io gardaua, con effetto
Soura due leoncelli i pie tenea,
Ch' hauean del verde prato fatto letto.

Un aurea corona in capo hauea
Con capei biondi sparti sotto d'essa
Ch' in guisa di fil d'or ciascun splendea,

Il viso suo, qual neve adhora messa
In porpora, cotal mista rossezza
Nell' angelico uiso haueua inpressa,

Sene' altro paragon la Fua belezza
Era, haueua due grand 'ale d'oro
Soura gli humeri stese inver l'altezza,

In man teneva una saetta d'oro
Di piombo un' altra, ed era il vestio tale
Di vermiglio velame intesto d'oro,

Orrevolmente la il uedea cotale
Tenend' un' arco nella man sinistra
Cui colpo ogn' huom teme, e ogn' imortale.
(Amor. vis. c. V.)

Man beachte, wie Boccaccio seinem noch ganz danteskem Amore, doch wieder die beiden aus Ovid genommenen Pfeile in die Hand giebt, welche er schon bei den Sicilianern getragen.

tritt der antike Amor wieder auf[1]), ausgerüstet wie in den Sonetten der Sicilianer. Damit hatte Amor seine hohe Bedeutung für die Poesie eingebüfst, und wird wieder zum mythologischen Spielzeug; so tritt er im Quattrocento in die bildende Kunst ein, bedeutungslos nach Gestalt und Inhalt. Durch Poesie und Kunst des italienischen Mittelalters schwirren am Beginne wie am Schlusse die abgenutzten Amoretten des Altertums, auf seiner Höhe jedoch hatte jener Amor Dante's gewandelt, wenn auch nur in der Phantasie lebend, als würdiger Genosse der geheimnisvollen Gestalten, welche beziehungsreich die grofsen Maler Toskanas geschaffen. Er enthüllte sich uns als ein absonderliches Beispiel von Wandel und Wechsel künstlerischer Typen. Eine Figur des semitischen Mythos hatte im Laufe der Zeit die Gestalt der hellenischen Nike angenommen, und wieder nach achthundert Jahren diese Hülle einem Wesen geliehen, das nichts anderes war, als jener Eros, den Nike in längst verträumten Jugendtagen auf seinem Siegesfluge begleitet hatte.

ZUR NÄHEREN DATIERUNG DES MEISTERS DER SPIELKARTEN

VON MAX LEHRS

Im IX Bande des Jahrbuches p. 239 versuchte ich, für die Blätter des ältesten deutschen Stechers, des sogenannten Meisters der Spielkarten, den ich an anderer Stelle[2]) aus stilistischen Gründen und nach dem Kostüm seiner Figuren um 1440 bis 1450 angesetzt hatte, eine zuverlässige Datierung zu gewinnen, indem ich den Nachweis führte, dass seine Spielkarten bereits in zwei verschiedenen Handschriften des Jahres 1454 von den Miniatoren für ihre Randmalereien verwendet seien. Einmal waren es zwei Reiher aus der Vogel-Fünf L. 16. 9, welche in einer 1454 für den zweiten Herzog von Burgund geschriebenen Livius-Übersetzung der Bibliothèque de l'Arsenal zu Paris kopiert wurden, das andere Mal fanden sich ein beschopfter Vogel aus der Sechs L. 6. 27, ein Bär und mehrere Rosen und Cyclamenblüten in einer Handschrift der Stiftsbibliothek zu St. Gallen, welche 1454 von Hans Frauendorffer

---

[1])
Sopr' un carro di foco un garzon crudo
Con arco in mano e con saette a' fianchi,
Contra le qua' non val elmo nè scudo:
Sopra gli omeri avea sol due grand ali
Di color mille, e tutto l'altro ignudo.
(Trionfo d'Amore, I v. 23—27.)

[2]) Vergl. die ältesten deutschen Spielkarten etc., Dresden 1885, p. 3, Kunstfreund 1885, Sp. 145—151, Zeitschrift f. b. K. XXIII (1888), p. 146 und W. Schmidt im Repertorium f. K. X (1887) p. 128.

vom Dürrenstein in Österreich für Herzog Albrecht, Pfalzgrafen bei Rhein, Herzog zu Bayern geschrieben wurde. Die Kupferstiche des Meisters der Spielkarten existierten also sicher schon 1454, und es blieb vor der Hand unentschieden, ob sie nicht schon beträchtlich älter, d. h. — wie ich im Kunstfreund angenommen — in den vierziger Jahren entstanden seien.

Der mir inzwischen mündlich wiederholt geäufserte Einwurf, dass ja auch umgekehrt der Meister der Spielkarten seine Blumen und Tiere aus den beiden zitierten Handschriften entlehnt haben könne, ist leicht zu entkräften durch die Thatsache, dass sein Kartenspiel — künstlerisch durchweg aus einem Guss gefertigt — um die Mitte des XV Jahrhunderts offenbar weit verbreitet war. Die Tier- und Blumenpoints finden sich nicht nur in den beiden datierten Manuscripten zu Paris und St. Gallen, sondern auch in zahlreichen undatierten Handschriften. Als Beispiele seien nur genannt: der wilde Mann mit dem Bogen, ein Bär und mehrere Hirsche im Gebetbuch Herzog Eberhards I im Barte auf der Königlichen Bibliothek zu Stuttgart (Brev. Q. 1), wo auch spätere Stiche vom Meister E S und Martin Schongauer für die Miniaturen benutzt sind.[1]) Ferner ein chimärischer Schwan, die erste Figur von der Vogel-Sechs L. 6. 27, in einem niederrheinischen Gebetbuch der Darmstädter Hofbibliothek (Ms. 1968)[2]) und der an seinen Vordertatzen saugende Bär in einem Horarium des Bischöflichen Museums zu Haarlem.[3])

Ein neuerdings in der an miniirten Handschriften des XV Jahrhunderts so aufserordentlich reichen Bibliothèque de Bourgogne zu Brüssel gemachter ähnlicher Fund setzt mich in die glückliche Lage, nunmehr die Existenz des Kartenspiels in den vierziger Jahren, und zwar mit grofser Wahrscheinlichkeit vor 1446 nachweisen zu können.

Es handelt sich um die vornehmste und künstlerisch bedeutendste Handschrift aus der Bibliothek Philipp des Guten, die dreibändige Chronique de Hainaut traduite en français du latin de Jacques de Guise (Ms. 9242—9244).[4]) Im ersten Bande derselben findet sich auf fol. 20 verso in der Bordüre links etwas unter halber Höhe das auf der Cyclamen-Drei in Dresden (L. 5. 4) unten links befindliche Alpenveilchen. Die Kopie ist eine sehr genaue: der Kelch der Blume nach links abwärts gekehrt, von den Blütenblättchen sind das zweite und fünfte umgebogen, am Stiel geht ein Blatt nach links, zwei nach rechts, wobei das untere vom oberen ein wenig verdeckt wird.[5]) Die Aggeley-Staude mit zwei Blüten unten in der Mitte desselben Blattes stammt sicherlich aus dem gleichen Spiel, doch konnte ich nach dem blofsen Gedächtnis das Urbild dazu nicht finden.[6])

---

[1]) Vergl. Jahrbuch d. K. Pr. K.-S. IX, p. 240.

[2]) Das Brevier, dem Stil der Miniaturen nach um 1450 geschrieben, ist nicht paginiert. Der Vogel findet sich auf einem Blatt gegenüber dem Bilde des hl. Christoph unten in der Mitte.

[3]) Das Pergament-Manuskript in 8°, wurde 1869 von R. D. Gompertz aus der Bibliothek Isaak Meulman zu Amsterdam erworben und der Sammlung geschenkt. Die Kopie des Bären in einer der Bordüren ist ziemlich dürftig.

[4]) Am Schluss des ersten Bandes heifst es: »Explicit la premiere partie des nobles princes de hayn̅n̅ extraite des livres maistre iaque de guise del ordene des freres mineurs du conuent de valenchiennes«, (Franciscaner).

[5]) Vergl. den Lichtdruck auf Tafel II Figur 3 meiner »Spielkarten«.

[6]) Meines Wissens ist von der sonst aus Rosen und Cyclamen gebildeten Blumenfarbe, die ich in den »Spielkarten« irrigerweise in zwei Farben geschieden habe, nur ein König

Der erste Band der Chronik wurde im Jahre 1446 begonnen, denn auf der Rückseite des ersten Blattes liest man Zeile 6, wo von Philipp dem Guten die Rede ist:

Ou quel pays de haynnau est a p̄sent regnant qui est lan de lincarnacōn nostre seigneur Jhesu crist • mille • iiiiͨ • quarantesix •

Damit ist eine Datierung der Stiche des Meisters der Spielkarten gewonnen, welche deren Existenz in den vierziger Jahren des XV Jahrhunderts aufser Frage stellt. Denn wenn man selbst annehmen wollte, dass die Miniaturen erst nach Beendigung der Handschrift gemalt seien, wozu keine Veranlassung vorliegt, so könnte dies nur ganz kurze Zeit nach 1446 geschehen sein, da schon der zweite Band am Schluss als Datum seiner Vollendung die Worte trägt:

le VIIIe iour de decembre lan de lincarnation nr̄e seigneur ihu x̄st mille iiij cens & quarante noef.

Der Zeitraum von vier Jahren (1446—1449) umfasst aber sicherlich auch die Beendigung des künstlerischen Schmuckes der beiden Bände; für die blofse Arbeit des Abschreibens ist er bei der Übung der professionsmäfsigen Schreiber jener Zeit viel zu grofs.

Es bleibt die Möglichkeit, ja Wahrscheinlichkeit bestehen, dass die Kartenblätter des Meisters der Spielkarten schon vor 1446 entstanden und somit älter sind, als die mit dieser Jahreszahl versehene Renouviersche Passion im Berliner Kabinet. Die grofse künstlerische Inferiorität der Letzteren, gegenüber den von feinstem Schönheitsgefühl beseelten Stichen des Spielkarten-Meisters und der aufserordentlichen technischen Delikatesse derselben bei denkbar vollkommenstem Druckverfahren,[1] beweisen, was ich bereits im Kunstfreund Spalte 149 ausgesprochen, dass jenes früheste auf einem Kupferstich nachgewiesene Datum, durchaus kein zuverlässiges Kriterium für die Entwickelung der Kupferstecherkunst in Deutschland um diese Zeit abgeben kann, vielmehr zufällig ein ziemlich dürftiges Machwerk jener frühesten Periode bezeichnet. — Wenn Stecher vom Range des Meisters der Spielkarten, den man mit Fug nicht nur als Zeitgenossen, sondern auch als Geistesverwandten Stephan Locheners ansehen kann, schon früher als 1446 thätig waren, so müssen die Anfänge der Kunst für Deutschland und die Niederlande in einer noch entlegeneren Zeit gesucht werden.

(B. X. 119. 6, L. p. 7 bei 51) in der Albertina erhalten, der als Farbzeichen oben rechts eine Aggeleyblüte trägt.

[1]) Die Karten sind nicht etwa mit dem Reiber, sondern mit der Presse tiefschwarz gedruckt, bei der Hirsch- und Löwenfarbe sogar mittelst zahlreicher Einzelplättchen. Von grofsem Raffinement zeugt besonders der Aufdruck der Farbzeichen bei den Figurenkarten. Vergl. über das komplizierte Druckverfahren meine »Spielkarten« p. 3.

DIE BRONZEBÜSTE DES BATTISTA SPAGNOLI IM KÖNIGLICHEN MUSEUM ZU BERLIN

EIN NACHTRAG

VON W. BODE

Die Angaben über die Bronzebüste des Battista Spagnoli in unserer Sammlung, welche ich im letzten Hefte des vorigen Jahrgangs veröffentlichte, haben die Veranlassung zu Nachforschungen in dem Archiv zu Mantua über die Herkunft dieser Büste gegeben. Herr Archivar Stefano Davari in Mantua hat mir, durch Vermittelung von Dr. Umberto Rossi, in freundlichster Weise das Resultat dieser seiner Nachforschungen zur Verfügung gestellt.

Die beiden Urkunden, welche Davari gefunden hat, gehören zusammen. Die erste ist ein Brief von Tolomeo Spagnoli, jüngsten Bruder des Battista, der um die Erlaubnis bittet, in der Kanonengiefserei des Markgrafen eine Statue seines Bruders, »dessen Grabmal gerade in Mailand ausgeführt wird«, giefsen lassen zu dürfen. Der Wortlaut dieses Briefes ist der folgende:

»Messer Statio. — Sopra la sepoltura dil quondam R.^{mo} patre M.^{ro} Baptista, la qual insto si facci in Milano, come vedereti per la inclusa dil conte Gelmo che mi mandaste heri, sono per fare mettere una statua di bronzo di esso M.^{ro} Baptista, la qual hora vorrei far gettare, et pur heri mi agiunse il metallo che ho mandato a torre a Bressa e sono di accordo col Maestro de le bombarde dil nostro Illmo S.^{re} circa il funderla; resta haver licentia dal prefato S.^{r} nostro Illmo di poter fare questo getto alla sua fornace di corte, che altra non vi n'è in questa terra apta a ciò; perhò vi prego supplichiate in mio nome a sua Ex.^{tia} che mandi commissione sopra ciò a messer Alexio o a chi a lei pare, che la sua Ex.^{cia} haverà la principal parte di questa opera honorevole alla patria e terra sua, e spero vederà, finita che la sia, cosa che le piacerá. Io farò tutta la spesa dil fundere et vi prego mi racomandate in la sua bona gratia. Mantue, VIIII Junij MDXVIIIJ.

Frater Ptolomeus.«

Auf der Rückseite:

»Spectabili fratri hon.^{mo} Domino Statio marchionali secretario.« [1]

---

[1] Archivio Gonzaga di Mantova; carteggio interno.

Die zweite Urkunde ist ein Brief des Marchese Federico, worin derselbe seinem Privatsekretär die Genehmigung auf das Gesuch des Tolomeo Spagnoli erteilt. Der Brief lautet:

»Domino Alexio Beccaguto.

Alexio. — Sel Magnifico Mes.r Tolomeo vorà far gietar nella nostra fornace de le artigliarie la statua dil R.mo quondam patre M.ro Baptista carmelita suo fratello, siamo contenti che lo possi fare e voi direti al M.ro de le artigliarie che lo faci che ne contentamo benissimo. Benevalete.

Marmiroli, IX Junij MDXIX.« [1])

Zur Ausführung des in diesen Briefen nachgesuchten Gusses ist es sehr wahrscheinlich nicht gekommen. Denn noch in demselben Monat, aus welchem die beiden Briefe datieren, entdeckte man, dass der Besteller der Statue, Tolomeo Spagnoli, Sekretär des im April 1519 verstorbenen Markgrafen Francesco, in seiner Amtsthätigkeit grobe Fälschungen und Betrügereien sich hatte zu Schulden kommen lassen. Tolomeo entfloh rechtzeitig, ging zuerst nach Mailand und, als er hier sich nicht sicher fühlte, nach Rom, wo er verscholl. Schwerlich wird sich ein Anderer gefunden haben, die Kosten für den teuren Guss der Figur zu tragen; zumal der Auftraggeber unter so schimpflichen Umständen Mantua hatte verlassen müssen. Schon dadurch wird es unwahrscheinlich, dass jene Urkunden sich auf die Berliner Bronzebüste beziehen könnten; dagegen spricht aber auch der Umstand, dass darin stets von einer »Statue« des Verstorbenen die Rede ist, womit unmöglich eine einfache Büste gemeint sein kann. —

Ein Aufenthalt in Mantua im verflossenen Herbst bot mir Gelegenheit, verschiedene Monumente des Battista Spagnoli zu sehen, auf welche mich Dr. Rossi in Florenz aufmerksam gemacht hatte. Sie müssen jeden Zweifel daran, dass wirklich der »Karmeliter« in der Berliner Bronzebüste dargestellt sei, beseitigen, da sie alle dieselbe sehr markante Persönlichkeit zeigen, deren Name obenein auf denselben angebracht ist.

Eines dieser Denkmäler ist das Grabmonument des Battista Spagnoli, welches ihm neben den Monumenten von drei anderen berühmten Mantuanern in einem Seitenraum des linken Schiffes im Dom zu Mantua errichtet ist. In seiner jetzigen Form geht der Sarkophag nur auf die Zeit der Restauration des Domes unter Napoleon zurück. Die Büste darüber, eine bronzierte Gipsbüste, scheint auch erst dem vorigen Jahrhundert anzugehören; sie ist eine schwache Nachbildung der Berliner Bronzebüste.

Eine zweite Büste des »Karmeliters« besitst das Museo Patrio zu Mantua. Es ist eine Kolossalbüste in Thon, jetzt unbemalt, die das Gegenstück zu einer Büste Virgils bildet; die dritte zugehörige Büste, in gleichem Material und in gleicher Gröfse ausgeführt, ist die Büste des Markgrafen Francesco Gonzaga, des Gönners von Spagnoli. Über Herkunft und Bestimmung dieser drei Büsten giebt uns Carlo d'Arco[2]) nähere Auskunft: sie standen ursprünglich im Innern über dem Bogen eines

---

[1]) Archivio Gonzaga di Mantova. Copialettere del marchese Federico. Riservate. libro 9.

[2]) Carlo d'Arco, Delle arti e degli artefici di Mantova, I S. 75 u. Taf. 51. Vergl. auch Dr. G. Frizoni im Giornale di Erudizione Artistica von 1873; der Verfasser wird die dort in jugendlicher Begeisterung gemachten Bestimmungen der Büste des Francesco Gonzaga in der Bibliothek als ein Werk des Mantegna und des Puttenreliefs am Portal von San Sebastiano als eine Arbeit Donatello's heute wohl nicht mehr aufrecht halten.

1852 beseitigten Stadtthores nahe bei San Francesco, wo sie der Arzt Battista Fiera im Jahre 1514 auf seine Kosten aufstellen liefs. Der Erbauer glaubte die Eintretenden nicht besser empfangen zu können, als unter den Auspizien seines Herrschers und der beiden Dichterfürsten Mantua's. Die Büste des Spagnoli ist auch hier keine



Denkmal des Battista Spagnoli in der Bibliothek zu Mantua

selbständige künstlerische Arbeit, sondern eine für ihren Aufstellungsort nur wenig veränderte decorative Kopie der Berliner Büste.[1]) Das Vorbild für die Büste des

[1]) Dadurch wird es fast zweifellos, dass auch die Berliner Bronzebüste noch bei Lebzeiten des »Karmeliters« († 1516) ausgeführt wurde; wohl 1513, als er als Ordensgeneral nach Rom gegangen war.

Francesco Gonzaga ist eine kleinere weit tüchtigere Thonbüste dieses Fürsten, die jetzt in der Bibliothek zu Mantua aufbewahrt wird.

Das einzige wahrhaft bedeutende Monument des Spagnoli, neben der Bronzebüste, besitzt die Bibliothek in Mantua. Es ist die Halbfigur des Geistlichen in voller Lebensgröfse, aus Holz geschnitzt und jetzt bronziert, wie die nebenstehende Hochätzung sie zeigt. Nach der Inschrift auf dem Sockel schmückte sie ursprünglich die Karmeliterkirche und wurde erst 1784 von dort in die Bibliothek geschafft. In Auffassung und Behandlung erscheint der Künstler ganz unabhängig von der Bronzebüste; der »Karmeliter« ist hier sehr lebendig als Lehrer oder Dichter gegeben. Er trägt seinen weiten Ordensmantel, der reiche und kräftige Falten bildet; die linke Hand ruht in einem Buche, auf welches der bejahrte Dichter in lebhafter Bewegung mit der Rechten hinweist. In der inviduellen Bildung des Kopfes, der hier ohne Kranzschmuck ist, in der trefflichen Zeichnung und Durchbildung der Hände und der Faltenmotive steht der Künstler dem Schöpfer der Bronzebüste kaum nach. Über den Verfertiger dieser Figur wage ich keine Vermutung auszusprechen; im Stil scheint sie mir von der Bronzebüste zu verschieden, um auf denselben Meister schliefsen zu dürfen. Da die Figur über dem Grabe des Battista Spagnoli in der Karmeliterkirche stand, so ist es sehr wahrscheinlich, dass dieselbe das Modell ist, nach welcher 1519 in der Kanonengiefserei zu Mantua — wie die oben mitgeteilten Urkunden angeben — die »Bronzestatue« des Karmeliters auf Kosten seines Bruders Tolomeo ausgeführt werden sollte. Die Entdeckung der Unterschleife des Tolomeo und seine Flucht, welche nur wenige Tage später fällt, als sein Gesuch um Erlaubnis zum Guss der Figur in der fürstlichen Giefshütte, verhinderte die Ausführung desselben, und die Ordensmitglieder werden sich damit begnügt haben, jenes Holzmodell, dem man Bronzefarbe gab, über dem Grabe anzubringen.

DIE TOGGENBURG-BIBEL

VON JARO SPRINGER

Für die Sammlung des Königlichen Kupferstichkabinets konnte im vergangenen Jahre ein reich illustriertes Manuskript erworben werden, das schon aus dem Umstande eine wertvolle Bereicherung bildet, als es einer Epoche angehört, aus der uns nur wenige Denkmäler deutscher Buchmalerei erhalten sind. Die aus englischem Privatbesitz erstandene Handschrift ist gelegentlich als »Toggenburg-Bibel« bezeichnet worden. Ist dieser Name auch nicht ganz glücklich gewählt, so wird es sich doch empfehlen, ihn der Kürze halber beizubehalten. Wie die lange gereimte Eintragung auf Bl. 267v besagt, wurde der Kodex von einem Kaplan Dietrich in Lichtensteig für einen Grafen Toggenburg geschrieben und im Jahre 1411 vollendet. Der Inhalt umfasst die in deutsche Reime gebrachten Erzählungen des alten Testaments von der Schöpfung bis zur Geschichte des Propheten Elias (1. Kön.). Dass der Schreiber

sein Werk für beendet hielt, lehrt die Beischrift neben den letzten Worten des Buches: »Nit me hat vor mir daz buch« (Bl. 266r), wenn man diese Notiz nicht dahin deuten will, dass die Vorlage des Schreibers die Erzählung nicht weiter führte. Möglicherweise ist das Buch der erste Teil einer ausgedehnteren Weltchronik, deren Fortsetzung bei dem Umfang, den allein die alttestamentarische Geschichte gewonnen hatte, dem Verfasser zu beschwerlich schien. Da hier nur der dem Text beigegebene Bilderschmuck erörtert werden soll, so kann jede Untersuchung über den Inhalt, sowie das Verhältnis unserer Handschrift zu den sonst erhaltenen bekannteren Weltchroniken ausfallen.

Die Bewegung, die der Miniaturmalerei des späteren Mittelalters neue Ziele gab, setzt nicht auf deutschem Boden ein. Wie in der Architektur war Frankreich auch in der Illuminierkunst das führende Land geworden und wie die neuen Bauformen wurde auch die von dort kommende Malweise in den angrenzenden Ländern nachgeahmt. Man hat wohl als Hauptmerkmal der um die Mitte des XIII Jahrhunderts etwa beginnenden neuen Richtung der französischen Buchmalerei den erwachenden und sich dann stetig steigernden Naturalismus bezeichnet — nicht mit Recht, sofern man darunter ein schrittweises Vorrücken von der krassesten Naturverleugnung zum erleuchteten Naturalismus durch die Jahrhunderte des Mittelalters hindurch versteht. Das naturalistische Element scheint doch nur die sekundäre Erscheinung zu sein. Wichtiger jedenfalls ist die veränderte Kompositionsweise. Dem Miniator des früheren Mittelalters standen für die wenigen herkömmlichen Vorgänge, die er zu malen hatte, geringe Darstellungsmittel zur Verfügung. Man kann von einem abbrevierten Stil der frühmittelalterlichen Miniaturen sprechen. Das wird später (in der erwähnten Periode) anders. Mit den vermehrten Mitteln wird die Darstellung breiter komponiert, man versucht auch im Bild behaglich zu erzählen. Nebenfiguren treten zu den handelnden Hauptpersonen, genreartige Züge werden beigefügt.

Um die Mitte des XIV Jahrhunderts kommt wiederum zuerst in Frankreich ein neues technisches Verfahren auf. An die Stelle der bisher geübten Art, die im Wesentlichen mit Umrissen und mit gefärbten Flächen operiert, tritt eine neue Malweise, die man leidlich zutreffend modellierende Gouachemalerei genannt hat. Sie wird auch in Deutschland bald die allein übliche.

Im deutschen Osten, in den Residenzen der Luxemburger Kaiser und der Herzöge von Oesterreich erwächst die Blüte der deutschen Miniaturmalerei des XIV Jahrhunderts. Nicht von geringerem Interesse, wenn auch künstlerisch und technisch weniger bedeutend, sind die Denkmäler deutscher Buchmalerei aus stilleren Provinzen und entfernteren Grenzländern, weil sie uns über das durchschnittliche Mafs an Kunstbildung aufklären, das abseits der grofsen Kulturzentren vorhanden war. Gering ist die Anzahl der illustrierten Manuskripte dieser Periode (2. Hälfte des XIV bis zum Beginn des XV Jahrhunderts), die uns über den Ort ihrer Entstehung sicheren Aufschluss geben. Dem niederdeutschen, für die Herzogin Maria von Geldern geschriebenen Gebetbuch, 1415 von einem Bruder Heinrich im Kloster Marienborn bei Arnheim vollendet (Berlin, Königliche Bibliothek Ms. germ. Quart. 42)[1], lässt sich als süddeutsches Gegenstück die »Toggenburg-Bibel« anfügen.

[1] Die Eintragung findet sich Bl. 410r; die Bilder der Handschrift, die nach ihrem Stil auf die Niederlande weisen, sind zaghaft komponiert; die Deckfarbenmalerei ist in guter und sicherer Technik ausgeführt. Als Hintergrund findet sich Schachbrett- und Tapetenmuster, Gold und Blau verwendet. Die Ränder sind mit Dornblattmuster und mit Drolerien geschmückt.

Die »Toggenburg-Bibel« ist ein stattlicher Band von 267 Pergamentblättern, etwa 362 mm hoch und 240 mm breit. Der schwarze Ledereinband ist modern, Schliefsen, Eckstücke und in der Mitte des vorderen Deckels ein Moses mit den Gesetzestafeln rühren von einem früheren Einband her. Diese in Messing gegossenen und dann roh überarbeiteten Schmuckstücke gehören dem Ende des XVII Jahrhunderts an. Das Manuskript ist trefflich erhalten. Nur von Bl. 50v ist der untere Teil, auf dem Dina's Schwächung dargestellt war, ausgeschnitten. Der in zwei Kolumnen geschriebene Text beginnt Bl. 1r mit den Worten: »Richter got herre v̈ber craft vogte himelscher herschaft ob allen creften swebt din craft...« und schliefst Bl. 266r: »... die biettint hertze vnd oren her«. Daneben mit roter Schrift die oben schon erwähnte Notiz: »nit me hat vor mir daz buch.« Bl. 266v und 267r sind leer. Dann folgt auf Bl. 267v eine rot geschriebene lange Eintragung:

mit gottes hilf dis buch geschriben ist
des iares do dü iarzal von der geburt crist
was vierzehen hundert vnd im ainlften
am fritag in der wochen ze phinsten
got gebi inen öwig leben im himelrich
ich main minen herren graf fridrich
der adenlich von toggenburg ist geborn
vnd frow elsbethen von got ze frowen im erkorn
dü och ain gräfin von mätsch geboren ist
dero baider tugent vnd adenlichen list
vnd och gen got iren ernst ich nit kan
voll loben doch sol man merken her an
iro adel lob vnd götlichait
der von inen an dis buch ist gelait
wan v̀on iren wegen ich her diettrich
dis ze schriben han gearbait mich
ze lichtenstaig in iro stat
da mich iro gnad zu ainen caplan hat
vnd als ich daz gern vnd getrulich hab getan
also beger ich von in gnad vnd von got lan
darumb so wil ich gedingen an
an gottes stat alle frowen vnd man
wer in disem buch lesent si
daz er iro gen got gedenk da bi
vnd och nit min vergesse alse
won dis buch sait von der alten e
wie got in siner werde
beschuf himel vnd erde
vnd waz dü buch der gantzen warhait
sagent daz ist hie vor gesait
des sigi got lob vnd er gesagt
vnd marien der rainen magt
In den selben phingst virren mit maht
herczog fridrich von oesterrich vnd sin herschaft
vnd die appenzeller ze altsteten wider anander lagent
got vnd die welt gros er vnd witz iahent
von toggenburg minen herren erkannt
der behub bi eren sin lüt vnd land.

Der erwähnte Graf Friedrich von Toggenburg ist der letzte seines Namens, mit dem das Geschlecht 1436 ausstarb. Die verwendeten Initialen zeigen die zu der Zeit üblichen Formen, der Körper des Buchstabens ist blau oder rot, der blaue Buchstabe ist mit roten, der rote mit grünen oder blauen Schreiberschnörkeln verziert. Gelegentlich kommen gröfsere Goldbuchstaben auf farbigem Feld vor. Die schmucklosen und einfachen Initialen rühren von einem künstlerisch wenig geübten Schreiber her. Schon aus diesem Umstande geht hervor, dass der Schreiber und der Illustrator nicht eine Person sein können.

Gegen hundert und dreifsig Bilder von verschiedener Gröfse bis zu blattgrofsen Darstellungen illustrieren den Text. Sie sind von einer Hand ausgeführt. Die Umrisse sind mit der Feder in schwarzer Tinte derb, aber sehr sicher gezeichnet, die so umgrenzten Teile wurden dann mit Deckfarbe gefüllt. Die Modellierung ist stets von sorgfältiger Ausführung. Mit gebrochenen Tönen und mit Weifshöhung operiert die gouacheartige Malerei vielfach. Die Färbung des Fleisches wird nicht durch Aussparen des Pergamentes, sondern durchweg durch aufgetragene Deckfarbe gewonnen. Das Kolorit ist bunt und hell. Der Hintergrund ist gewöhnlich blau, die ersten Bilder bis Blatt 7 haben einen übrigens mit geringer Sorgfalt ausgeführten Goldgrund. Scenen, die im Zimmer spielen, haben einen Holzvertäfelung nachahmenden, hellbraunen Hintergrund mit senkrechten schwarzen Strichen. Die Landschaft ist durch graubräunlichen Boden, durch Berge und gelegentlich durch ganz schematisch gezeichnete Bäume mit dunkelgrünen Blättern angedeutet. Häufig umschliefst eine einfache rote Umrahmung die Bilder. Die Figuren stehen auf einem Plan. Die meist untersetzt gestalteten Personen tragen das Modekostüm der Zeit, die Bewegungen sind natürlich und ungekünstelt, nur selten kommt noch eine geschwungene gotische Stellung vor. Von grofser Anmut sind namentlich die jugendlichen Frauengestalten.

Äufserst frisch und lebendig ist stets die Komposition, der Maler arbeitet offenbar mit spielender Leichtigkeit. Nur bei den gröfseren Schlachtdarstellungen ist die zusammengedrängte Masse der Kämpfenden oft schwer zu entwirren. Nebenfiguren und artige Genrescenen finden sich geschickt verwendet.

Die besten Bilder des ganzen Bandes sind unstreitig die beiden blattgrofsen Darstellungen zur Geschichte Josephs und der Potiphar. Bl. 55r: Die Verführung Josephs. Unterhalb eines phantastischen Baues ist ein Teppich gespannt, auf dem davorstehenden, mit einem gelben Tuch bedeckten Bett liegt Potiphars Weib mit einer roten Decke nur soweit zugedeckt, dass der nackte Oberkörper sichtbar wird, sie hält mit beiden Händen Josephs blauen, rotgefütterten Mantel, der weifs und blau gekleidete Joseph läfst den Mantel fahren und entweicht nach rechts. Auf der Rückseite desselben Blattes ist die Anklage Josephs dargestellt. Der beigegebene Lichtdruck giebt eine Abbildung dieser Scene (ein Theil des Hauses auf der linken Seite ist nicht mit aufgenommen). Potiphars Weib, die den blauen Mantel Josephs auf den Armen hält, trägt ein karmoisinrotes Gewand mit grünen Ärmeln, der Gürtel und die Zaddeln an der Schulter sind golden, auf dem Kopf hat sie eine weifse Pelzhaube, ein ähnlicher Pelzbesatz umgiebt den Hals. Die Dienerin hinter ihr hat ein violettes Unterkleid und ein rotes Oberkleid. Potiphars Gewandung ist ganz rot mit grünen Ärmeln und goldenem Gürtel. Der Schwertträger hinter ihm ist sehr bunt gekleidet: grünes Wams mit blauen Zaddeln und weifsem Pelzbesatz unten, karmoisinrote Gugel und gleichfarbige Beinkleider, der spitze Hut ist violett mit karmoisinroten Zaddeln. Die Bandrollen sind unbeschrieben.

Einige der anziehenderen Bilder mögen im Folgenden noch erwähnt werden:



4.

POTIPHARS WEIB VERKLAGT JOSEPH

DECKFARBENMALEREI AUS DER »TOGGENBURG-BIBEL«

HANDSCHRIFT IM K. KUPFERSTICHKABINET ZU BERLIN

Die Darstellungen beginnen Blatt 1 r mit einem thronenden Gott-Vater in einer Mandorla, der in der Linken eine schwarz-weifs-rote Weltkugel hält. Bei den Bildern zur Geschichte des ersten Menschenpaares ist die Figur der nackten Eva von zierlichster Anmut, namentlich Bl. 4r: Gott-Vater zeigt Adam und Eva den Baum mit der verbotenen Frucht. Bl. 49v: Zwei Darstellungen über einander, oben Jakob mit dem Engel kämpfend, unten die Versöhnung Jakobs mit Esau, links die anziehende Gruppe der Frauen Jakobs mit ihren Kindern. — Bl. 51r: Levi und Simon töten Hernor und seinen Sohn Sichem (Gen. 34), durch die grofsen Fensteröffnungen sieht man die im Innern vollzogene Mordthat. — Bl. 54r oben: Joseph wird von den Brüdern verkauft, unten: die Brüder zeigen Josephs blutiges Gewand dem Vater, der links in tiefer Trauer sitzt. — 63r: Joseph begrüfst seinen Vater Jakob. — 70r: Die Findung des Moses. — 71r: Die Feuerprobe des Moses. — 91r: Die Amalekiterschlacht. — 130r: Die Einnahme von Jericho. — 131v: »Hertzog Josue und seine Fürsten«. Gute Pferde, der Boden ist mit Hufeindrücken bedeckt. — 168r: Simson, mit Rücken und Füfsen gegen zwei Säulen gestemmt, reifst das Haus der Philister ein, oben sieht man im offenen Söller des Hauses drei Paare. — 216v: David erstürmt Sion. — 250r: Salomons Urteil. — 257v: Salomon und die Königin von Saba. — 263r: Assa schafft die Abgötterei ab, unten ein thronender König (letzte Darstellung).

Die Namen der Dargestellten sind häufig auf Bandrollen beigeschrieben, manchmal sind die Rollen indes weifsgeblieben. Der Vermerk am unteren Rande von Bl. 31v: »Kein Golt« ist eine Anweisung für den Maler gewesen. Einen gleichen Zweck hatte wohl auch die leider ganz unleserliche Notiz auf Bl. 238r, die mit den Worten: »ich nem als koenig j guldin . . .« anfängt. Die beigeschriebenen Bemerkungen Bl. 91r: »hie wirt ein strit«, 163r: »hie bricht er dem löwen den munt vff«, 263r: »ein sitzend könig in eine gestül« können ebensowohl Fingerzweige des Schreibers für den Maler, als Erklärungen der fertigen Bilder sein.

DIE HEILIGE MAGDALENA VON CARLO CRIVELLI NACH DEM GEMÄLDE IN DER BERLINER GALERIE GESTOCHEN VON OTTO REIM

VON W. BODE

Seit einer Reihe von Jahren verstummen die Klagen nicht mehr über den unaufhaltsamen Rückgang des Kupferstichs. Die wenigen neuen Erscheinungen auf diesem Gebiete, die schlechten Geschäfte, die damit in der Regel gemacht werden, und auf der anderen Seite die Zunahme und der Absatz von Radierungen in grofsem und selbst in kolossalem Format, scheinen jenen Klagen Recht zu geben. Der Kupferstich, so scheint's, liegt in den letzten Zügen und seine wenigen Vertreter stehen auf dem Aussterbeetat: an seine Stelle, soweit sich hier nicht die mechanischen Druckverfahren auf Grundlage der Photographie festgesetzt haben, ist die malerische Radierung getreten.

Dies ist in der That das Urteil, dem heute bei uns wie im Auslande kaum widersprochen wird, und das durch die künstlerischen Leistungen auf diesem Gebiete in den letzten zwanzig Jahren bestätigt wird. Aber abseits vom grofsen Kunstmarkte und fern von den Akademien beginnt sich, vornehmlich gerade in Berlin, unter den jungen Künstlern eine Strömung zu regen, welche, wenn sie in grofsen und raschen Fluss kommt, wohl dazu angethan ist, jenes Urteil über die Zukunft des Kupferstichs wesentlich einzuschränken. Die Porträtstiche und Akte Stauffers, die phantastischen und phantasievollen Stiche von Max Klinger und E. M. Geyger beweisen, dass der Kupferstich wohl noch eine Zukunft hat, ja dass ihm eine grofse Zukunft noch gesichert ist. Freilich nicht dem klassischen Linienstich, wie ihn das vorige Jahrhundert allmählich ausgebildet hat und wie er in unserem Zeitalter, unter dem Einflusse des Stahlstiches, immer mehr erstarrt und erkaltet ist: der Stich in den so lange für geheiligt gehaltenen regelmäfsigen Kreuzlagen darf allerdings als eine hinter uns liegende Entwickelung der Kupferstechkunst gelten. Aber der malerische Stich, welcher von der Radiernadel die Freiheit und Leichtigkeit in der Führung des Griffels und die Farbigkeit der Behandlung gelernt hat, welcher aber in der Feinheit der Zeichnung und in der Zartheit des Tons der Radierung entschieden überlegen ist: der Stich, wie ihn die grofsen Meister namentlich in Deutschland im fünfzehnten und im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts handhabten, wird wieder der Stich der Zukunft werden.

Dass die Empfindung der grofsen alten Meister wieder in Fleisch und Blut unserer Künstler überzugehen beginnt und dass sie zum Ausdruck dieser Empfindung auf ähnliche Mittel wie jene geführt werden und ähnliche Wirkung zu erzielen wissen, zeigen nicht nur jene Maler in ihren Stichen, es zeigen auch ein paar junge Berliner Stecher, welche an dem Berliner Galeriewerk mitarbeiten. Albert Krüger hat sich nach dieser Richtung schon durch den Stich nach Piero Pollajuolo's »Verkündigung Mariä« rühmlich bekannt gemacht. Ein ganz junger Künstler, Otto Reim, wird in den nächsten Lieferungen des Galeriewerkes mit ein paar Arbeiten hervortreten, welche ein feines eigenartiges Talent in der gleichen Richtung bekunden. Eine dieser Arbeiten, dem Umfange nach die bescheidenste, können wir hier den Lesern vorführen: den Stich nach der hl. Magdalena von Carlo Crivelli. Die eigentümlich gezierte Haltung und der empfindsame Ausdruck, die Mischung von jungfräulicher Schüchternheit und gesuchter Eleganz Crivelli's, den auch dieses Bruchstück einer grofsen Altartafel kennzeichnet, hat der Künstler ebenso treu und reizvoll wiederzugeben gewusst, wie die Reinheit der zarten Konturzeichnung, wie den hellen, blonden Ton der Färbung und die delikate flüssige Behandlung der Farben in ihrem pikanten Gegensatz gegen die plastisch aufgesetzten Ornamente des goldenen Bechers und des goldgestickten Kleidersaumes.



5.

CARLO CRIVELLI

DIE HEILIGE MAGDALENE

ORIGINAL IM K. MUSEUM ZU BERLIN

RADIERT VON OTTO REIM

DER HAARLEMER MALER JOHANNES MOLENAER IN AMSTERDAM

VON W. BODE UND A. BREDIUS

Die Amsterdamer Malerschule hat im ersten Viertel des XVII Jahrhunderts ihren ausgeprägt örtlichen Charakter, der ihre Werke neben den gleichzeitigen Gemälden der Haarlemer, Utrechter und Leydener Schule durchaus eigenartig erscheinen lässt. Die Schützen- und Regentenstücke, wie die Familienbilder eines Cornelis Ketel, Cornelis van der Voort, Werner van Valckert, Claes Elias und Thomas de Keyser sind die unübertrefflichen Schilderungen des »deftigen Mynheer« in seiner ganzen Würde, in dem selbstbewussten Behagen des selfmade man, des weltgereisten, reichen und gebildeten Kaufherrn, der gern bereit ist, seinen Wohlstand und seinen Fleifs auch für das Beste der Stadt herzugeben, die er selbst mit regiert, und der auch in der Familie seinen Ernst, seine vornehme Einfachheit bewahrt. Pieter Lastman und Claes Moeyaert versuchen für die Historienmalerei, auf Grund ihrer Studien der naturalistischen Richtung des Caravaggio und der intimen Stimmungsmalerei des deutschen Malers Elsheimer, eine dem holländischen und protestantischen Sinne entsprechende Form und Ausdrucksweise zu finden und werden darin die Vorläufer und Lehrer Rembrandts. Die Landschaftsmalerei, zuerst gepflegt durch eine Anzahl tüchtiger vlämischer Maler, wie Gillis van Conincxloo, David Vinckboons, die beiden Savery, Gillis de Hondecoeter u. A., die um ihren Glauben die Heimat verlassen hatten, erhielt durch diese gleichfalls eine ernste stilvolle Richtung: Roelant Roghman und vor ihm Hercules Seghers haben die »Poesie« der Landschaft, die sie in der Heimat, wie in den Bergen der Schweiz und Norwegens studierten, in Form und Stimmung schon erfasst zu einer Zeit, wo alle anderen Landschafter Hollands noch heimatliche Veduten malen, denen sie durch Feinheit des Tons einen besonderen Reiz zu verleihen streben.

Der wachsende Reichtum der Stadt hatte Amsterdam inzwischen rasch zum blühendsten Platz der niederländischen Staaten, mehr und mehr zum geistigen Mittelpunkt von Holland, ja, zu einer Weltstadt neben Paris, London und Rom erhoben: um die Mitte der dreifsiger Jahre ist Amsterdam auch der Mittelpunkt des künstlerischen Lebens in Holland. Auf der trefflichen Grundlage jener besonderen Amsterdamer Schule entwickelte sich jetzt in Amsterdam die Blüte der allgemeinen holländischen Schule; teils dadurch, dass dieselbe in dem Leydener Maler Rembrandt van Rijn, der seit 1631 übergesiedelt war, ihren Brenn- und Mittelpunkt

erhielt, teils durch die Anziehung, welche die reiche Weltstadt auf die tüchtigsten künstlerischen Talente von ganz Holland ausübte. Der Charakter, der sich hier in einer glänzenden Entwickelung von etwa einem Menschenalter in der Kunst ausprägt, wird durch die zahlreichen Künstler, welche vorübergehend nach Amsterdam gehen, auch ihrer heimischen Kunst zugeführt; dadurch tritt auch in Haarlem, Utrecht, Leyden, Rotterdam u. s. f. der lokale Charakter der älteren Malerei hinter jenem allgemein nationalen Charakter zurück.

Diese Entwickelung der holländischen Malerei liefs sich in ihren grofsen Zügen aus den Gemälden derselben ableiten; um aber die Wechselwirkung zwischen der Kunst in Amsterdam und der Malerei in den kleineren Städten Hollands im Einzelnen zu verfolgen, reichte unsere lückenhafte Kenntnis vom Leben der holländischen Maler, wie sie uns durch Houbraken und seine Nachfolger überliefert worden ist, in zahlreichen Fällen nicht aus. Manche Schlüsse über die Entwickelung der Künstler aus jenen alten Nachrichten und aus den Gemälden durften daher nur vermutungsweise ausgesprochen, nur als Hypothesen hingestellt werden; erst durch die Fülle von wichtigen Nachrichten, welche die neuere holländische Urkundenforschung ans Tageslicht gefördert hat, lässt sich das Verhältnis zwischen den verschiedenen Lokalschulen und den einzelnen Künstlern in Holland täglich mit gröfserer Sicherheit und Klarheit feststellen.

Wir haben vor Jahresfrist an dieser Stelle, bei der Schilderung der Lebensgeschichte und des künstlerischen Entwickelungsganges eines bisher so gut wie unbekannten Amsterdamer Malers, des Symon Kick, die engen Beziehungen zwischen den älteren »Gesellschaftsmalern« von Amsterdam unter sich, wie zu den verwandten Malern in Haarlem an der Hand von Urkunden klarlegen können. Wir konnten damals schon darauf hinweisen, dass unter diesen Haarlemer Malern Johannes Molenaer gerade um die Mitte der dreifsiger Jahre in Amsterdam auftauchte; heute sind wir im Stande, eine ganze Reihe von Urkunden der Amsterdamer Archive hier in Auszügen wiederzugeben, welche über die Zeit und Dauer von Molenaers Aufenthalt in Amsterdam und über seine Beziehungen zu den dortigen Künstlern interessante Aufschlüsse geben. In Verbindung mit den früher durch Dr. van der Willigen veröffentlichten Urkunden aus Haarlemer Archiven ergiebt sich hieraus zugleich ein festes Bild von dem künstlerischen Entwickelungsgang des Jan Molenaer, insbesondere auch der Einblick in die Einflüsse, unter denen sich derselbe vollzogen hat.

Wir geben hier zunächst den wesentlichen Inhalt dieser Urkunden.

Molenaers Übersiedelung nach Amsterdam scheint in das Jahr 1636 zu fallen. In diesem Jahre wird der Künstler noch in Haarlem erwähnt: am 1. Juli heiratet er zu Heemstede bei Haarlem die Malerin Judith Leystar. Aber bereits im April desselben Jahres wird in einem Amsterdamer Nachlass eine Restforderung von zehn Gulden gegen Jan Molenaer namhaft gemacht. Im folgenden Jahre 1637 entstand das prächtige Familienbild bei Herrn van Loon in Amsterdam, auf dem siebenunddreifsig Mitglieder von Amsterdamer Patrizierfamilien, der Geelvinck, Alewyn u. a., dargestellt sind. Dies Bild, das der Maler in grofsen Buchstaben MOLENAER FESET 1637 zeichnete, kann nur in Amsterdam gemalt worden sein und hätte mindestens eine mehrmonatliche Anwesenheit des Künstlers erfordert, wenn er nicht — wie wir anzunehmen berechtigt sind — sich damals schon fest in Amsterdam niedergelassen hätte. Der Auftrag auf dieses Bild sowie auf ein verwandtes kleineres Familienbild aus gleicher Zeit, im Besitz derselben Familie, geben auch den Beweis, dass Molenaer bereits Gelegenheit gehabt hatte, seinen Namen in Amsterdam bekannt zu machen.

Aus dem Jahre 1639 stammt die erste Urkunde, welche den Künstler direkt angeht: Am 19. März 1639 erklärt Johannes Molenaer »Mr. Schilder, wonende in de Gasthuismolensteech« (eine Strafse, welche die Heerengracht mit dem Singel verbindet, nahe bei dem »Dam«) dass er, als Mann der Judith Jans Leystar,[1]) eine Erbschaft im Betrage von etwa 724 Gulden angetreten habe. Das Dokument[2]) enthält ausführliche genealogische Notizen über die Familie Leystar, welche wir hier füglich bei Seite lassen können.

Eine wenige Tage später, am 26. März 1639 ausgefertigte Urkunde,[3]) in welcher Molenaer eine Vollmacht zur Führung eines Prozesses giebt, betrifft wahrscheinlich dieselbe Erbschaftsangelegenheit.

Im November 1641 finden wir unseren Künstler in einen Prozess mit dem Bilderhändler Emanuel Burck verwickelt. Dieser vertrieb seine Ware nach der damals beliebten Art durch Lotterien,[4]) in denen Kunstgegenstände aller Art, wie Kunstschränke, Uhren, Silbergerät und besonders Gemälde zur Verloosung kamen. Für eine solche Lotterie hatte er auch bei Molenaer eine Anzahl von dessen Bildern gekauft oder solche bestellt, wie es scheint im Gesamtwerte von 546 Gulden. Am 4. November 1641 lässt nun Molenaer dem Emanuel Burck erklären, er habe gehört, die Lotterie fände nicht statt; wenn er ihm nicht sofort sein Geld bezahle und die drei Gemälde abholen lasse, welche noch zum Auftrage gehörten, dann würde er gerichtlich einschreiten müssen. Burck antwortet darauf, die Lotterie fände allerdings statt; da Molenaer aber seine Bilder nicht zur rechten Zeit fertig gestellt habe, so würde er genötigt sein, den dadurch entstandenen Verlust von ihm einzufordern. Erst ein Jahr später, am 18. Dezember 1642, kann Molenaer vor dem nämlichen Notar J. van der Ven erklären, dass er nach beendigtem Prozess von einem Bürgen des E. Burck seine 546 Gulden empfangen habe. Der Kunsthändler scheint damals in arger Geldklemme gewesen zu sein, aus der er sich durch ein gröfseres Anlehen gegen Verpfändung einer Anzahl von Kunstgegenständen zu retten suchte. Unter diesen befand sich neben einer gröfseren Zahl von Bildern des Johannes Molenaer auch ein Gemälde von der Hand seiner Frau, das als »Twee lachende tronyen (Köpfe) met een catjen, soo groot als 't leven, en naer het leven geschildert door Judith Molenaer«, aufgeführt wird.[5])

Die Prozesse unseres Künstlers nehmen kein Ende. Im gleichen Jahre, im November 1641, führt Molenaer einen Prozess gegen einen gewissen Franchoys Felbier in Amsterdam; dieser war ihm (wahrscheinlich auch für Bilder) Geld

[1]) Sie war Malerin und wurde als solche schon 1628 von Ampzingh in einem Gedicht verherrlicht.

[2]) Prot. Not. J. v. d. Ven, Amsterdam.

[3]) Molenaer unterzeichnet diese Urkunde: 

Im Jahre 1657 zeichnet er seinen Namen 

[4]) S. z. B. Oud-Holland IV, S. 190.

[5] Prot. Not. P. de Bary, Amsterdam.

schuldig; weil er nicht zahlte, liefs Molenaer Beschlag auf die Ladung eines Schiffes legen, welches eben aus Russland gekommen war, und liefs dieselbe in einem Warenhaus unterbringen, dessen Schlüssel bei dem Notar van der Ven hinterlegt wurde. Die Familie des Felbier liefs sich dieses Verfahren nicht gefallen; über den weiteren Verlauf der Sache schweigen leider die Urkunden.

Am 3. November 1642 liefs Molenaer wieder Jemand ankündigen, wenn er ihm nicht sofort bezahle (teils mit Tuch und teils mit Geld, wie verabredet), so müsse er ihn gerichtlich verfolgen. Ein paar Jahre hält der Künstler, scheints, Ruhe; bis zum Jahre 1644 finden sich daher keine Urkunden über den Meister. Nur erhellt aus einer Erklärung vom 1. März 1644,[1]) dass Jan Lievens damals bei Molenaer im Hause wohnte; er hatte eine Landschaft gemalt, aber diese war unfertig in Molenaers Hause zurückgeblieben. Molenaer hatte dem damals wohl sehr bedürftigen Lievens das Brett bezahlt und ihm Farben geliehen; es war aber auch noch ein Tausch mit Leinwand und Stoffen vorausgegangen; Lievens behauptet auch, dem Molenaer einmal dreizehn Gulden gegeben zu haben, »um einmal zu sehen, wer von beiden etwas könne«. Lievens bittet das unfertige Bild zurück; wenn es fertig gemalt wäre, solle Molenaer den Vorzug haben, falls man sich über den Preis einig würde.

Um 1649 muss Molenaer Amsterdam verlassen haben. Kurz vorher hatte er Ursache, noch einmal zu seinem alten Notar (van der Ven) zu gehen: am 27. November 1648 erklärt er vor diesem, dass er zu sehr beschäftigt sei (tegenwoordigh sonderlinge geoccupeert in syn vocatie), um vor dem Stadtgericht erscheinen zu können; er schickt deshalb seinen Freund, den Maler Jacob Abrahamsz (oock Constschilder), zu seiner Vertretung. Über den Grund dieses neuen Handels klären uns eine Reihe späterer Urkunden auf. Der Künstler wohnte damals »by de Heybrugge«, d. h. am Singel; nicht sehr weit von seiner früheren Wohnung. Der Besitzer seines Hauses hatte dasselbe herstellen und neu anstreichen lassen; Molenaer behauptet nun, dadurch im Malen empfindlich gestört zu sein, und seine Freunde bezeugen dieses für ihn; er habe fortwährend darüber geklagt, dass man ihm das Licht durch grofse Gerüste vor dem Fenster benommen habe, so dass er häufig nach Haarlem hätte reisen müssen, um dort zu malen, weil es ihm nicht möglich gewesen sei, zu Hause etwas zu thun. Dadurch habe er grofsen Schaden erlitten. Ein Freund, Herman Coerten, sagt sogar, das Haus sei durch das fortwährende Reparieren so unbewohnbar gewesen, dass er, auch ohne Miete zu zahlen, darin nicht hätte wohnen mögen. Diese Erklärungen sind vom 11. Dezember 1648. Wahrscheinlich handelte es sich dabei um einen Nachlass in der Miete.

Jene Reisen nach Haarlem hatten wohl noch einen anderen Zweck, als den vom Künstler angegebenen Grund, dort ungestört zu malen: wir erfahren nämlich aus anderen Urkunden, dass Molenaer damals schon mit der Absicht umging, Amsterdam wieder zu verlassen. Am 23. Oktober 1648 hatte Molenaer von einem Amsterdamer Bierbrauer, Lodowyk de Bas, ein Haus mit Anwesen (huis en hofstede) zu Heemstede bei Haarlem gekauft. Der Preis sollte noch durch »neutrale« Personen bestimmt werden; die Bezahlung sollte in folgender Weise stattfinden: ein Drittel sollte in Geld, ein Drittel in Gemälden geleistet werden, die durch »neutrale« Personen zu schätzen wären; der Rest sollte als Hypothek mit vier Prozent Zinsen auf dem Grundstück stehen bleiben. Der Preis wurde später auf 8200 Gulden festgesetzt. Schon am 1. Dezember 1648 musste der Künstler das erste Drittel, also 2733 Gulden

[1]) Prot. Not. J. Q. Spithof, Amsterdam.

bezahlen; die Hälfte davon in Bildern, »von Molenaers eigener Hand gemalt«. Das war nicht geschehen; es kam zu Schwierigkeiten mit dem Verkäufer, und am 29. September 1649 war noch nicht das erste Bild geliefert. Der Verkäufer fordert daher Bezahlung und sechs Prozent Zinsen von dem Rückstande. Aus anderen Akten ergiebt sich, dass später (31. Dezember 1657) Molenaer die Erben des Lodewyck de Bas auffordert, die Rechnung über sein Haus zu begleichen, und dass im Jahre 1661 zwei Drittel der Kaufsumme bezahlt waren, während das letzte Drittel (2733 Gulden) von Molenaer auf vier Prozent Zinsen behalten war.

Molenaer scheint, nach Ausweis der Urkunden, seither regelmäfsig in Heemstede gewohnt zu haben. Zwar kaufte er im Jahre 1655 ein Haus in der Stadt Haarlem selbst (in der Lombardsteech, wo der Dom von Münster das Aushängeschild war) und scheint auch vorübergehend hier gewohnt zu haben, denn am 13. Juni 1654 und 15. Juli 1658 wird Molenaer als »wonende tot Haarlem« aufgeführt; in den Jahren 1649 und 1657 wohnt er jedoch in Heemstede, und aus einem von Molenaer gestellten Strafantrage ergiebt sich, dass er sein Haus in Haarlem für 250 Gulden jährlich vermietet hatte.

Aber auch in Heemstede behielt Molenaer Fühlung mit Amsterdam. Am 14. April 1654 erzählen einige seiner Freunde, worunter der Maler Pieter Codde, 53 Jahre alt, Jan de Keersgieter, Maler und Kunsthändler, 56 Jahre alt, Willem Woutersz Oorthoorn, 55 Jahre alt, Willem Bloem, 49 Jahre alt, Hendrick Jansz Welle, 54 Jahre alt, und Hendrick Pietersz Lansienck, 42 Jahre alt, dass sie im Jahre vorher als Schiedsrichter einen Streit zwischen Molenaer und seinem früheren Freunde Herman Coerten zu entscheiden hatten. Der Wahrspruch lautete: Molenaer müsse ein Bild für Coerten malen, so gut wie jenes, das er für dessen Bruder gemalt, und noch 49 Gulden zahlen für unbezahlte Rechnungen. Dagegen würde Coerten dann die gemachten und ungemachten Kleider (er war also Molenaers Schneider) an diesen zurückgeben. Es ist in dieser Urkunde auch noch die Rede von einem »unschicklichen« Bilde Molenaers (»een boer by een Vrouw«), welches sich als unverkäuflich herausgestellt hatte, und daher von Molenaer zurückgenommen worden war.

Am 13. Juni 1654 treten alle obengenannten Freunde Molenaers in derselben Angelegenheit wieder zusammen. Lansienck wird in dem darüber aufgenommenen Aktenstück[1]) als Schneider bezeichnet. In dieser Urkunde heifst es, Coerten (jetzt Courten geschrieben) habe für Molenaer, der hier Jan Mynsz Molenaer genannt wird, ein ledernes »wambuys« (Joppe) gemacht, für 32 Gulden. Das habe Molenaer bezahlen wollen mit einem Bild »van een Vroutge sittende met de rocken op haer knieen« wohl jenes eben erwähnte unschickliche Bild.

Schliefslich teilen wir hier in holländischer Sprache ein interessantes Dokument mit, in welchem Molenaer nur nebenbei bemerkt wird, das uns aber ein recht lebendiges Bild von dem fröhlichen, unbesorgten Künstlerleben jener Tage darbietet. Es lautet:

»Op huyden den 2^{en} February 1658 compareerde voor my Bernard Coornhart, Notaris binnen der Stede Amsterdam ..... Bartholomeus van der Helst, Schilder, out omtrent 43 jaren, dewelcke ten versoecke van Hr. Heyndrick Segersz van der Camp .... verclaert heeft: dat omtrent vier jaren geleden in de somer, hy getuyge door den producent is aengesproocken om 2 à 3 dagen op de Hofstede genaemt 't Huys de Manpad buyten Haerlem te comen Schilderen, om soo een Stuck of twee

[1]) Prot. Not. Jac. Hellerus, Amsterdam.

in de Bogaert te helpen maecken[1]) ende sou daervoor ter deege (tüchtig) danckbaerheyt onthaelt werden; ende dat hy getuyge neffens Jan Molenaer ende Hennickee (Paulus Hennekyn, trefflicher Porträtmaler von Amsterdam) beyde schilders, aldaer op de Hofstede Comende, hebben sylieden met malcanderen 2 à 3 dagen geschildert, waervoren sy alle drie Schilders van den producent tot haer genoegen onthaelt (traktiert) syn geworden, ende dat hy getuyge neffens Hennickee daervoren van den producent niets geeyst (gefordert) noch ietwes begeert hebben, alsoo sy daervooren lustigh syn onthaelt geworden.«

Molenaers Gemälde lassen sich in zwei grofse Gruppen scheiden: die eine frühere und der Zahl nach kleinere Gruppe, welche einen mehr oder weniger starken Einfluss von Frans Hals verrät, und die zweite sehr zahlreiche Gruppe von Bildern, in denen die Einwirkung von Rembrandts Kunstweise unverkennbar ist. Auf diesen doppelten Einfluss, der für die Entwickelung des Künstlers bestimmend ist, habe ich (W. Bode) schon in meinem ersten Aufsatze über »Frans Hals und seine Schule« (1870) hingewiesen und bin demselben später in meinen »Studien zur Geschichte der holländischen Malerei« (1883) weiter nachgegangen; die Einwirkung des Frans Hals liefs sich bei den Landsleuten auf unmittelbare Beziehungen zwischen beiden Künstlern zurückführen, die Umwandlung Molenaers durch den Einfluss Rembrandts hatte ich durch indirekte Einwirkung erklären zu müssen geglaubt. Jetzt, wo wir wissen, dass Jan Molenaer in Amsterdam mehr als ein Jahrzehnt ansässig und dass er hier gerade zu einer Zeit thätig war, in welcher Rembrandt neidlos als der gröfste Künstler Hollands anerkannt war und einen unwiderstehlichen Einfluss auf alle Künstler, selbst über Amsterdam hinaus ausübte, dürfen wir auch diese Wandelung in der Kunstweise Molenaers aus unmittelbaren Beziehungen desselben zu Rembrandt oder doch zu seiner Kunst herleiten.

Von den Gemälden Molenaers aus seiner früheren und mittleren Zeit ist in den letzten Jahren eine so beträchtliche Zahl wieder aufgefunden worden, und andererseits ergeben sich aus den oben mitgeteilten Urkunden für den Künstler nach verschiedenen Richtungen so interessante Folgerungen für seine Kunst, dass ein kurzer Überblick über die künstlerische Entwickelung Molenaers hier am Platze erscheint.

Wir wissen nicht, wann Jan Molenaer oder Jan Miensen Molenaer, wie er sich gelegentlich mit seinem Vatersnamen zeichnet, geboren ist. Die erste Urkunde, die uns A. van der Willigen über ihn mitteilt, ist seine Hochzeit mit der Malerin Judith Leistar, mit der Johannes Molenaer, wohnhaft auf dem Ceciliasteeg zu Haarlem, am 1. Juli 1636 sich in Heemstede trauen lässt. Da Judith Leistar schon 1633 als Malerin in die Haarlemer Gilde eingetragen war und da wir datierte Bilder Molenaers seit 1629 kennen, so ist es wahrscheinlich, dass er bereits im Anfange des Jahrhunderts, etwa um 1605 geboren ist. Die ersten Bilder, in denen uns der Künstler entgegentritt, zeigen ihn schon als fertigen Meister; es sind zwei Gemälde aus dem Jahre 1629, eines in beinahe lebensgrofsen Figuren bis zu den Knieen, im Besitze des Freiherrn von Heyl in Worms, ein zweites Bild mit kleineren Figuren, in der Galerie des Geheimen Kommerzienrats Stephan Michel in Mainz. Beide Bilder zeigen die auffallendste Verwandtschaft mit Frans Hals und der ihn umgebenden Schar von Schülern, namentlich seinen Söhnen Jan und Frans Hals, seinem Bruder Dirck und Hendrick Pot. Seine frische Auffassung, seine derben Volkstypen, die lockere

[1]) Es muss sich hier um eine Gartendekoration handeln.



JOHANNES MOLENAER

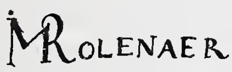
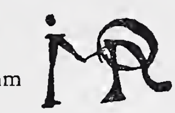
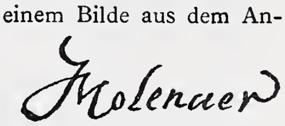
FAMILIENSCENE

ORIGINAL IM BESITZ DES HERRN STEPHAN MICHEL IN MAINZ

Art der Zusammenstellung seiner Figuren, die einfachen Genremotive, der harmlose Humor und die Naivetät, die reiche Färbung in einem feinen, graulich-blonden Tone, die breite, flächige Behandlung stammen unmittelbar von seinem grofsen Landsmanne. Eines dieser beiden Bilder, wohl das Meisterwerk desselben, sind wir, Dank dem Entgegenkommen des Besitzers Herrn Stephan Michel, im Stande, in dem nebenstehenden Lichtdruck wiederzugeben; es ist völlig typisch für eine ganze Reihe ähnlicher Gemälde, die in den folgenden vier oder fünf Jahren entstanden.[1]) Der »Zahnarzt« in der Galerie zu Braunschweig, vom Jahre 1630, der »Leiermann im Atelier« in der Berliner Galerie, von 1631, die ganz ähnliche »Katzenmusik« in der Galerie von Sir John Neeld in Grittleton House und »Der Tanz auf der Dorfstrafse« in der Galerie Wesendonck in Berlin,[2]) beide wohl gleichfalls aus dem Jahre 1631, sind schon früher eingehend von uns besprochen worden. Seither sind uns noch

---

[1]) Die gefälschte Inschrift E. BOVRSE 1620, die mit teilweiser Benutzung der alten Inschrift İMROLENAER 1629 auf das Bild aufgesetzt war, hat dem Bilde, während sich dasselbe in der Galerie von Niesewand in Mühlhausen bei Köln befand, eine eigentümliche Berühmtheit gegeben. Unseren Bemühungen, das Bild seinem wirklichen Urheber wieder zurückzugeben, ist wiederholt widersprochen worden, und schliefslich ist gar durch ein eigentümliches Missverständnis mein (A. Bredius') Name in einem Zusatze zu Woermanns »Geschichte der Malerei« für die Autorschaft des E. Boursse ins Gefecht geführt worden. Der Amsterdamer Boursse war kaum geboren, als dieses Bild entstand, und seine Kunst ist himmelweit verschieden von der aus diesem Gemälde sprechenden Richtung. Von Bezeichnung und Charakter des Bildes ganz abgesehen, lässt sich fast jede Figur darin, fast jeder Krug, Stuhl, jedes Kostüm und sonstige Einzelnheiten in einem oder dem anderen der oben genannten, bezeichneten Gemälde Molenaers nachweisen. Mehr Beweisstücke für die Urheberschaft eines Bildes, als gerade hier, wird es selten geben.

[2]) Während die hier und im Folgenden genannten Jugendwerke Molenaers die Bezeichnung  oder  tragen, ist das Wesendoncksche Bild mit dem Monogramm  bezeichnet, und ein verwandtes Monogramm trägt das Bild der von Heylschen Sammlung. Wie dies zu erklären sei, wie jenes R in den Anfangsbuchstaben des vollen Namens hineinkommt und wie es bei den Monogrammen des Meisters  und  zu deuten ist, dafür fehlt bisher die nötige Aufklärung. Die gewöhnliche Bezeichnung seiner späteren Zeit ist 
Seltener kommt die volle Bezeichnung seines Namens vor 
oder eine Bezeichnung, in der die Anfangsbuchstaben (wie auf einem Bilde aus dem Anfange der vierziger Jahre) in folgender Weise verschlungen sind: 

einige ganz verwandte Bilder bekannt geworden. Zunächst im Besitz des Herrn Oberpräsidialrat von Hartmann in Hannover ein »Zahnarzt«; ein vorzügliches Bild, in Komposition, Auffassung und Behandlung ganz dem ähnlichen Motiv in der Braunschweiger Galerie verwandt und gleichfalls etwa aus dem Jahre 1630. Ein Quacksalber, in reichem, phantastischem Kostüm, ist im Begriff auf der Dorfstrafse, auf der er sich mit seinen Medikamenten und Instrumenten etabliert hat, einem Bauern, der verzweifelt seinen Rosenkranz zwischen den Händen hält, den Zahn auszuziehen. Unter den Zuschauern fällt ein junger Mann auf, dessen porträtartig behandelter Kopf vielleicht das Selbstbildnis des Künstlers wiedergiebt. Ein lachender Knabe und ein kleines Mädchen neben ihm, erscheinen wie aus einem »Rommelpot« von Frans Hals herauskopiert; die junge Frau zur Rechten ist dasselbe Modell, wie die Frau auf dem Bilde im Besitz des Herrn St. Michel in Mainz. Kein zweites Bild des Meisters hat einen solchen Reichtum und solche Kraft der Lokalfarben, die trotzdem in ein wohlthuendes Farbenkonzert zusammenklingen.

Genau den gleichen Charakter hat ein Gemälde im Besitz von Herrn A. Philips Neven in Maastricht, das schon durch sein Motiv sehr merkwürdig ist: es stellt Petrus dar, der den Herrn verleugnet. Petrus, rechts bei der Thür des Wachtraumes, im Begriff fortzugehen, wird von der Magd zur Rede gestellt; im Zimmer acht Soldaten, meist reckenhafte Gestalten; die auffallendste darunter ein Riese in voller Rüstung, den Morgenstern in der Faust haltend, dessen Länge noch gehoben wird durch die Nachbarschaft eines Zwerges, der sich am Feuer wärmt; verschiedene Gestalten auf einer Treppe im Hintergrunde. In der losen Zusammenstellung der Figuren, in der Vorliebe für auffallende Gestalten: Riesen, Zwerge, Krüppel u. s. f., in dem hellen Ton und den leuchtenden reichen Lokalfarben, in den porträtartigen Köpfen, die hier besonders gut gezeichnet sind, stimmt das Bild durchaus mit allen bisher genannten Gemälden überein. Es kann danach kein Zweifel sein, dass es um das Jahr 1630, spätestens 1632 gemalt worden ist; nun trägt das Bild aber die anscheinend völlig echte, deutliche Bezeichnung Jan Miensen Molenaer 1647. Molenaers Auffassung und Behandlung seiner Typen, seine Zeichnung um das Jahr 1647 sind aber gänzlich verschieden von dem, was wir in diesem Bilde sehen; wenn die Bezeichnung in der That echt ist, so bleibt nur die Annahme, dass der Künstler das Bild, welches er in seiner Jugend zurückgestellt hatte, im Jahre 1647, als sich irgend ein Käufer dafür fand, wieder hervorholte, in Stand setzte und mit seinem Namen und der Jahreszahl bezeichnete.

Kleiner, und weniger bedeutend als diese beiden reichen Kompositionen, ist eine Einzelfigur im Besitz von Mr. Deutsch in London: ein sitzender junger Mann im Zimmer, die Laute spielend; heller im Ton und weniger farbig als das eben beschriebene Bild.

Etwas jünger als diese Bilder sind ein paar in engem Zusammenhang stehende Gemälde in den Galerien zu Oldenburg und Schwerin, das eine als ein Werk des G. Honthorst bezeichnet, das andere dem jüngeren Frans Hals zugeschrieben. Sie sind an einem anderen Orte ausführlich beschrieben worden[1]) und sind dabei die Gründe, welche für Molenaer als Meister beider Kompositionen sprechen, ausführlich dargelegt; freilich ist das Schweriner Bild wahrscheinlich nur alte Kopie eines Molenaerschen Werkes, das Oldenburger dagegen wohl zweifellos ein Original.

---

[1]) »Die Graphischen Künste« 1886/87 S. 80 ff. und »Galerie zu Oldenburg« S. 43 f.

Erst vor wenigen Monaten ist ein anderes, mit dem Monogramm bezeichnetes Jugendwerk des Molenaer bekannt geworden, das man für würdig erachtet hat, in die National Gallery zu London aufgenommen zu werden. In einem reich ausgestatteten Zimmer, an dessen Wand das Brustbild des Prinzen Moritz hängt, sitzt vorn ein junges Paar, ein Duett singend, das beide auf den Saiten der Guitarre begleiten; dahinter eine Alte, das Mahl anrichtend. Die Situation ist ebenso einfach wie wahr und sprechend wiedergegeben; die reiche Färbung ist von kräftiger Wirkung, die Behandlung des leider etwas verputzten Bildes von einer dem Frans Hals nahekommenden Freiheit. Der aus dem Kopfe gemalte, geradezu schlecht gezeichnete Hund kommt genau so auf dem vorher genannten Bilde in Hannover vor. Nach Färbung, Behandlung und Kostüm wird auch dies Bild, wie die Gemälde in Schwerin und Oldenburg, in die erste Hälfte der dreifsiger Jahre, etwa um 1633 zu setzen sein.

Gerade aus dem Jahre 1633 ist die lebensgrofse Halbfigur einer, mit dem vollen Namen Jan Molenaer bezeichneten jungen Frau; ein reines Porträt im Besitze von M. Allard in Brüssel, für dessen nähere Beschreibung und Würdigung wir auf die »Studien zur Geschichte der holländischen Malerei« verweisen. Es ist der erste und, im Grofsen, zugleich der einzige bekannte Versuch des Künstlers als Bildnismaler. Doch scheint derselbe gerade als solcher sich damals einen Namen gemacht zu haben, denn seine erste Thätigkeit in Amsterdam und wahrscheinlich auch der Grund seiner Übersiedelung waren verschiedene Porträtstücke, auf die er dort Aufträge erhalten hatte. Freilich nicht reine Porträts, wie jenes Einzelbildnis in Brüssel, sondern genrehafte Bildnisse, die in ihrer Erscheinung so sehr als Genrebilder wirken, dass erst eine genauere Betrachtung in den Dargestellten die Bildnisse bestimmter Persönlichkeiten erkennen lässt.

Von solchen Porträtstücken haben sich zwei noch in einer Amsterdamer Patrizierfamilie erhalten: Freiherr W. van Loon in Amsterdam besitzt ein Bild, welches Mitglieder der Familien Geelvinck, van Loon u. a., zusammen einige dreifsig kleinere Figuren, in einem Prachtsaal gesellig vereinigt darstellt; ein kleineres Bild zeigt in ähnlicher Weise eine Familie von zehn Mitgliedern verschiedener Generationen in einem Zimmer versammelt. Ersteres trägt die Bezeichnung İMOLENAER FESET 1637, letzteres ist anscheinend unbezeichnet, ist aber ganz übereinstimmend aufgefasst und behandelt und, auch nach dem Kostümen, fast gleichzeitig entstanden; wahrscheinlich noch vor dem gröfseren Bilde. In diesem kleineren Bilde sitzt rechts an einem Tisch ein würdiges altes Ehepaar; dass die Dargestellten nicht nach dem Leben gemalt wurden, zeigt ihre Übereinstimmung mit ein paar lebensgrofsen Bildnissen derselben Personen, die noch in demselben Zimmer hängen. In der Mitte des Bildes zwei junge Ehepaare; links vier kleine Kinder im Alter von drei bis fünf Jahren, in ihren Zügen noch derb und etwas karikiert, wie in den frühesten Werken des Meisters. Die Anordnung ist noch eine beinahe zufällige, die helle Färbung etwas matt, die Behandlung fleifsig und teilweise etwas trocken. Das zweite, gröfsere Bild, in dem die Figuren etwas kleiner gehalten sind, zeigt ganz ähnliche Auffassung und Behandlung; aber hier ist das Ganze zu einem reinen Genrebild, zu einem Gesellschaftsstück ganz in der Art von Dirck Hals, Pieter Codde u. A. geworden. In einem reichen Festsaal drängt sich eine zahlreiche Gesellschaft meist jüngerer Herren und Damen, in Unterhaltung, beim Mahl oder zum Tanze auffordernd und sich vorbereitend, zu dem Musikanten auf einem Balkon aufspielen. Die Überfüllung des Raumes, fast ohne den Versuch einer Gruppierung, der blonde Ton der hellen reichen Farben, die fröhliche Stimmung, die freundlichen lachenden Gesichter sind dem Dirck Hals so

verwandt, dass man auf den ersten Blick das Bild für ein Werk dieses Landsmannes von Molenaer zu nehmen versucht ist. Die Ausführung zeigt aber dieselbe fleifsige, etwas trockene Art, wie das kleinere Familienbild.

Zu diesen beiden Bildern steht ein drittes, kleineres Bild im Ryks-Museum [1]), welches in der Sammlung van der Hoop früher als ein Werk des Dirck Hals verzeichnet war, in nächster Beziehung. Es stellt ein junges Mädchen am Klavier dar, hinter dem ein Knabe und ein Mädchen stehen; in die offene Thür im Grunde tritt ein junger Herr. Auch hier haben wir wieder ein als Genrebild verarbeitetes Familienbild vor uns, das namentlich dem kleineren Familienbilde bei W. van Loon in allen Punkten entspricht; nur ist die Anordnung und die Abrundung der Komposition dem Künstler hier, bei den wenigen Figuren, wesentlich besser geglückt. Man wird dieses Bild des Ryks-Museums nach Behandlung und Kostüm mit jenem Familienbilde bei Freiherrn van Loon mit grofser Wahrscheinlichkeit in das Jahr 1636 setzen können, spätestens in das folgende Jahr.

Wir haben eben erwähnt, dass Jan Molenaer in diesen Gemälden den Gesellschaftsstücken des Dirck Hals am nächsten steht. In diese echt Haarlemer Art des Genrebildes mischt sich aber, in der Weise wie Bildnisse darin angebracht sind und wie ein Familienbild in die Form des Genrebildes eingekleidet wird, ein charakteristischer Zug der gleichzeitigen Amsterdamer Malerei. In Amsterdam war die Bildnisdarstellung im Kleinen durch Thomas de Keyser in Mode gekommen: kein Wunder, dass man sich an eigentliche Genremaler wandte, um das eigene Bildnis, um ein Bild seiner Familie in der ansprechenden Form eines Zeitbildes zu besitzen. Von den Amsterdamer Gesellschaftsmalern Pieter Codde und dem gleichaltrigen Willem Duyster sind uns eine Reihe solcher Bilder erhalten, die zum Teil verschiedene Jahre vor Molenaers Übersiedelung nach Amsterdam entstanden; ja Duysters Familie Ploos van Amstel in der Altertümersammlung des Ryks-Museums in Amsterdam, im Anfange der dreifsiger Jahre gemalt, erscheint geradezu als das Vorbild für jenes gröfsere Familienbild bei Herrn W. van Loon.

In einem anderen Bilde Molenaers aus der gleichen Zeit (es trägt die Bezeichnung İMolenaer 1636) macht sich der Einfluss der verwandten Amsterdamer Maler nach einer anderen Richtung geltend: es ist die »Plünderung eines Edelhofs durch marodierende Soldaten« in der Galerie des Herrn Generalkonsuls Thieme in Leipzig. Das Motiv, ganz ungewöhnlich für einen Haarlemer Maler, ist offenbar unter dem Einfluss ähnlicher Gemälde des Amsterdamer Genremalers Symon Kick entstanden. Die Marodeure sind in die Vorhalle des Hauses eingedrungen, in der, unter Bedrohung und Misshandlung der Besitzer, die Schätze zusammengeschleppt werden. Flüchtiger in der Zeichnung und Ausführung, ist dieses Gemälde jenen gleichzeitigen kleinen Familienbildern nicht ganz gewachsen. Die Färbung charakterisiert auch hier die durchgehende Helligkeit und der blonde Ton, dem noch jedes Helldunkel fehlt; doch sind die Farben in allen diesen Bildern schon matter und eintöniger als in den früheren Haarlemer Bildern, die sich durch ihre kräftigen Lokalfarben auszeichneten. Dieselbe helle Färbung, dieselbe etwas derbe Behandlung sind einigen anderen Bildern eigen, welche zwar nicht datiert sind, die aber nach ihrer Übereinstimmung mit den oben beschriebenen Bildern, namentlich mit der Plünderungsscene der Galerie Thieme, gleichfalls nur wenig später, etwa in den Jahren 1637 bis 1639, entstanden sein werden. Hauptbilder dieser Art sind der »Dreikönigsabend« in der Galerie Liechten-

[1]) Abgebildet in Bredius' »Meisterwerke des Ryks-Museums zu Amsterdam«.

stein in Wien, bezeichnet J. mienfen molenaer, und derselbe Gegenstand, wesentlich gröfser und figurenreicher, in der Galerie zu Kopenhagen; letzterer derber und flüchtiger und noch in Kapitälen bezeichnet, wie auf den frühesten Gemälden. Ein ähnliches, kleineres Bild, mit gleicher Bezeichnung, befindet sich in der Sammlung Marenzeller zu Wien. Einzelfiguren, wie der Raucher im Städel'schen Museum und ein ähnliches Motiv, in ganzer und gröfserer Figur, in der Galerie des Senators Giovanni Morelli in Mailand, sind auch in dieser Zeit durch feinere individuelle Durchbildung und geistreichere Behandlung vor den grofsen Kompositionen ausgezeichnet.

Ende der dreifsiger Jahre macht sich eine sehr wesentliche Änderung in den Werken des Meisters geltend: seine Bilder, denen bis dahin jedwedes Helldunkel fehlte, zeigen plötzlich ein ganz ausgesprochenes Bestreben nach Ausbildung des Helldunkels. Die Art, wie der Künstler dabei vorgeht, wie er die Hauptfiguren hell aus dem allgemeinen Halbdunkel hervorleuchten lässt, wie er das Bild in einem tiefen warmen bräunlichen Tone hält und nur im Licht die Lokalfarben mäfsig zur Geltung kommen lässt, wie er den braunen Grund nur leicht, in tuschender Weise deckt und in den Halbschatten durchscheinen lässt, würden uns mit Sicherheit darauf schliefsen lassen, dass Rembrandt das Vorbild war, welches diesen völligen Umschwung in ihm hervorbrachte, auch wenn er mit diesem damals nicht in derselben Stadt gelebt hätte; die Verwandtschaft in der Beleuchtung, in Färbung und Behandlung ist zu auffällig. Dadurch, dass der Künstler in der Beleuchtung zu einer einheitlichen Wirkung gelangt, gestaltet er allmählich auch die Anordnung seiner Figuren entsprechend in klarer und geschlossener Weise, und selbst die Motive werden einheitlicher und schärfer pointiert. Auch der Kreis seiner Darstellungen wird ein mehr abgeschlossener wie früher; fast ausnahmslos sind die Motive seiner späteren Bilder aus dem wohlhabenden Bauernstande entlehnt. Ein Gemälde, das diese Umwandlung in besonders ausgesprochener Weise zeigt, ist die grofse Bauerngesellschaft im Mauritshuis im Haag, bezeichnet J. Molenaer; die Typen mehrerer Figuren, namentlich die junge Frau im Vordergrunde, einzelne Farben und die Behandlung lassen aber noch so viel von seiner älteren Richtung erkennen, dass wir dieses Gemälde als eines der frühesten unter Rembrandts Einfluss gemalten Bilder Molenaers ansprechen dürfen. Ein ähnliches und daher wahrscheinlich etwa gleichzeitiges Werk ist die grofse Bauernbelustigung im Freien in der Akademiegalerie zu Budapest.

Um die Entwickelung Molenaers in dieser neuen Richtung Schritt auf Schritt zu verfolgen, wie wir im ersten Jahrzehnt seiner Thätigkeit im Stande sind, fehlt es leider, trotz der aufserordentlich grofsen Zahl von Gemälden des Künstlers aus dieser Zeit (sie belaufen sich mindestens auf zweihundert) an dem sicheren Anhalt der Datierung: im Gegensatz gegen die Gemälde der früheren Zeit finden sich nach dem Jahre 1637 kaum auf einem Dutzend seiner Gemälde noch Jahreszahlen; namentlich fehlen die datierten Gemälde aus den späteren Jahren seines Aufenthaltes in Amsterdam. Doch zeigt die Entwickelung seit dem Jahre 1640, also in nahezu drei Jahrzehnten, da der Künstler 1668 starb, keine sehr wesentlichen Veränderungen mehr. Bezeichnend ist namentlich, dass mit der Übersiedelung nach Heemstede und durch die erneuten Beziehungen zu Haarlem, der Einfluss Rembrandts in Molenaers Gemälden allmählich sich abschwächt: sie werden wieder heller, verlieren an Helldunkel wie an Wärme und Kraft des Tons; die Darstellungen verlegt der Künstler daher jetzt häufig auf die offene Strafse, und lässt dabei den landschaftlichen Hintergrund zuweilen eine nicht unbedeutende Rolle spielen. Aber auch in dieser letzten

Zeit bleibt doch immer noch der Einfluss, den Rembrandt in Amsterdam auf den Künstler ausgeübt hatte, wesentlich bestimmend.

Wenn Molenaers Aufenthalt in Amsterdam für seine eigene Entwickelung so entscheidend geworden ist, so lässt sich andererseits auch ein rückwirkender Einfluss Molenaers auf einzelne Amsterdamer Künstler erkennen. Für die ihm verwandten »Gesellschaftsmaler«, namentlich für Pieter Codde und Symon Kick, von denen uns ersterer urkundlich als Freund von Molenaer bekannt ist, lässt sich dies nur im Allgemeinen aus einer zeitweisen Annäherung an den befreundeten Haarlemer Meister in Färbung, Behandlung und gelegentlich selbst in den Motiven schliefsen; für einen etwas jüngeren Amsterdamer Künstler, für Gerrit Lundens (geboren 1622), dessen Lehrzeit gerade in die ersten Jahre von Molenaers Aufenthalt in Amsterdam fällt, lässt sich aber ein geradezu bestimmender Einfluss aus dem Charakter seiner Bilder annehmen. Lundens malt fast dieselben Gegenstände wie Molenaer in seiner späteren Zeit; in Gröfse, Anordnung, Typen, Färbung und Ton sind seine Bilder denen des älteren Meisters so verwandt, dass sie nicht nur häufig verwechselt werden, sondern dass zuweilen selbst dem mit beiden Künstlern genau vertrauten Kunstfreunde die Unterscheidung der beiden Meister schwer fällt. Mit Vorliebe folgt Lundens dem Vorbilde, welches ihm Molenaer gelegentlich in seinen kleinen Bildern mit schlüpfrigen Motiven gegeben hat: lockere Spiele, wie »la chaude main«, ein schäkerndes Pärchen im Wirtshaus, in der späteren Zeit, in der Lundens als Künstler wie als Mensch mehr und mehr verkam, sogar Bildchen mit obscönem Inhalt bilden, neben vereinzelten Baderstuben, für die Brouwers ähnliche Motive das Vorbild abgaben, und selteneren kleinen Porträtstücken oder Kopien nach anderen Meistern, die Motive von einigen vierzig Gemälden, welche uns bisher von dem Künstler bekannt geworden sind.[1])

---

[1]) Eines dieser Bilder, ein frühes Werk vom Jahre 1648, hat sich in eine römische Sammlung verirrt, in die Galerie Borghese, und hat daher dem bekannten italienischen Kunstforscher Giovanni Morelli (Ivan Lermolieff) in seinem neuen Werke über »die Galerie Borghese und Doria Panfili in Rom« Anlass zu einer kurzen Würdigung des Künstlers gegeben. Ich fürchte, dass dieselbe missverstanden werden möchte; offenbar giebt der Verfasser hier seinen »jungen Freunden« eine Nuss zu knacken, indem er gelegentlich dieses Künstlers die von ihm so verpönte »Beeinflussungstheorie« in nuce und in corpore vili lächerlich zu machen sucht und dies in eine äufserst drastische und komische Form kleidet. Herr Lermolieff sagt nämlich: »In dem Gemälde der Borghese-Galerie hat Gerrit Lundens offenbar den Brouwer nachzuahmen getrachtet, während er acht Jahre später in seinem Bilde der Dresdener Galerie vom Jahre 1656 den Dusart oder, wenn man lieber will, den A. Ostade selbst sich zum Muster genommen hatte und in einem guten Bildchen der einst Hausmannschen Sammlung in Hannover vom Jahre 1656 (nicht 1660, wie Lermolieff angiebt) den Metsu und Mieris nachahmte.« Ein gröfseres Panaché der verschiedensten Künstler, die unter sich gar keine Verwandtschaft haben und mehr Anachronismen konnten in weniger Worten nicht zusammengedrängt werden: Dusart wurde geboren vier Jahre nachdem das Dresdener Bild von Lundens gemalt wurde; Metsu war um 1656 unter Rembrandts Einfluss und malte biblische Bilder, und das früheste uns bekannte Gemälde von Frans Mieris ist zwei Jahre später datiert als das angeblich in Nachahmung des Mieris entstandene Bild des Lundens in Hannover. Die feine Ironie wird dem intimen Kenner Lermolieffscher Denk- und Schreibart nicht entgehen; dennoch fürchte ich, dass die meisten Leser den Verfasser nicht verstehen werden und ihn daher ungerechtfertigter Weise für solche ungereimte Ansichten verantwortlich machen könnten.

Wie Lundens, für dessen Beziehung zu Jan Molenaer freilich noch kein urkundlicher Beweis gefunden ist, so erscheint noch ein zweiter Künstler in Amsterdam nach dem einzigen bisher von ihm bekannten Gemälde dem Haarlemer Meister so eng verwandt, dass wir daraus auf eine unmittelbare Beziehung zu ihm schliefsen müssen. Das fragliche Bild ist das »Geschlachtete Schwein« im Berliner Museum, dessen etwas undeutliche Bezeichnung bisher PV Lansaeck gelesen wurde. Eine genaue und wiederholte Prüfung ergiebt aber den Namen W. Lansienck, einen Namen, der uns unter den Freunden Molenaers in seinem Prozesse gegen H. Coerten begegnet ist. Freilich wird hier der »Schneider« Hendrick Pietersz Lansienck genannt, der im Jahre 1654 sein Alter auf 42 Jahre angiebt. Wenn es nun auch nach zahlreichen, durch die neueste Urkundenforschung beigebrachten Beispielen keineswegs unmöglich wäre, dass sich unter Hollands tüchtigen Malern auch ein Schneider befunden habe, so beweist doch der abweichende Vorname in der Inschrift des Bildes, dass der Schneider Lansienck nicht der Maler des Bildes sein kann. Mit grofser Wahrscheinlichkeit, zumal bei der Seltenheit des Namens, dürfen wir in diesem Schneidermeister aber einen nahen Verwandten, vielleicht den Bruder unseres Malers annehmen, über dessen Person wir hoffentlich bald Urkunden in den Amsterdamer Archiven finden werden.

Die Beziehung zu Jan Molenaer spricht aus dem Berliner Bilde des W. Lansienck in ganz unzweideutiger Weise; so sehr, dass man ohne die Bezeichnung dasselbe wohl als ein ziemlich frühes, wenn auch in den Typen etwas abweichendes Werk aus der Zeit seines Aufenthaltes in Amsterdam ansprechen würde. Schon das Motiv ist ein echt Haarlemer Motiv[1]: ein geschlachtetes Schwein, das im Vordergrunde einer Bauernstube aufgehängt ist; daneben ein Knabe, links Bauer und Bäuerin, rechts im Grunde ein paar andere Bauern am Kamin. Bei einem warmen bräunlichen Ton, der namentlich durch geschickte Benutzung des hie und da durchscheinenden braunen Grundes hervorgerufen ist, kommen doch die Lokalfarben teilweise kräftig zur Geltung und sind von grofser Leuchtkraft; das geschlachtete Schwein, dessen Kopf vorn auf einer Tonne liegt, allerlei Gemüse, Kessel und dergleichen und die Tauben, die dazwischen hocken, sind mit feinstem Verständnis und grofsem malerischen Geschick wiedergegeben. Von Molenaer wird sich kaum ein Bild nachweisen lassen, das in geistreicher Behandlung und malerischer Wirkung diesem Gemälde gleichkäme; und doch ist uns der Maler bisher nur aus diesem einen Bilde bekannt.

Noch ein anderer im zweiten Viertel des XVII Jahrhunderts zu Amsterdam thätiger Maler giebt sich, leider bisher wieder nur in einem einzigen Gemälde, als Nachfolger des Jan Molenaer aufs deutlichste zu erkennen, der in Antwerpen geborene Maler Abraham van den Hecken. Das fragliche Bild, ein Bauernfest in einem Gastzimmer darstellend, befand sich vor einigen Jahren im Kunsthandel in London, sein jetziger Besitzer ist uns nicht bekannt. Motiv, Typen und Zeichnung der Figuren, Färbung und Behandlung sind hier dem Molenaer in dessen Gemälden aus dem Anfange der vierziger Jahre so nahe verwandt, dass man auch bei diesem Bilde ohne die volle Be-

[1]) Das Motiv des Bildes kann nicht etwa von Rembrandts »Geschlachtetem Ochsen« im Louvre oder einem ähnlichen Bilde, im Besitz des Herrn von Rath in Budapest, abgeleitet sein; denn diese sind um 1655 entstanden (dem Datum des Pariser Bildes), während Lansiencks Bild nach Behandlung, Färbung und Kostüm nicht später als Mitte der vierziger Jahre gemalt sein kann.

zeichnung A. van den Hecken zunächst auf Molenaer geschlossen haben würde. In einigen anderen sonst noch von diesem Künstler bekannten Gemälden erscheint derselbe als nüchterner Nachahmer von Rembrandt und Salomon de Koninck; das regelmäfsig mit geringer Veränderung wiederholte Motiv ist ein Philosoph an seinem Arbeitstisch. Eines der Dokumente über van den Hecken zeigt denselben gerade in naher Beziehung zu einem eben von uns in seiner Abhängigkeit von Molenaer charakterisierten Amsterdamer Maler, zu Gerard Lundens, dessen Schwester er im Jahre 1635 zu Amsterdam heiratete. Seitdem war der Künstler, bis zum Jahre 1656, abwechselnd hier und im Haag ansässig.

Molenaer ist schon bei Lebzeiten mehr geschätzt worden als die meisten Künstler seiner Zeit, selbst solche, die ihm an Talent überlegen waren. Dies beweisen die Taxen seiner Bilder in den Nachlassinventaren, gerade auch zu Amsterdam. In seinem Todesjahr wird z. B. eine »Gesellschaft« von Molenaer auf sechszig Gulden geschätzt, während Gemälde von Jacob van Ruisdael und Philips Wouwerman auf je zwölf Gulden, ein W. Schellinks auf achtzehn Gulden, ein Hendrick van d'Anthonissen auf vier Gulden gewertet sind. In dem Nachlass eines reichen Rahmenmachers von Amsterdam werden ein paar gröfsere Molenaersche Bilder durch Jan Looten und G. van den Eeckhout auf achtzig Gulden, ein kleines Bild auf vierundzwanzig Gulden geschätzt, während Bilder von Everdingen, Molyn, Moeyaert u. a. mit zwölf, zehn, acht Gulden u. s. f. angegeben werden. Im Jahre 1676 wurde sogar eine Kopie nach Molenaer in Amsterdam auf fünfzehn Gulden taxiert. Auch im vorigen Jahrhundert haben die Bilder des Künstlers, wie die Kataloge von Hoet und Terwesten ergeben, noch meist verhältnismäfsig hohe Preise erreicht, kaum weniger als die Werke eines Metsu und Terborch. Seitdem man aber anfing, zwischen den grofsen Meistern und den Künstlern zweiten und dritten Ranges auch in den Preisen ihrer Gemälde einen wesentlichen Unterschied zu machen, blieb Molenaer bedeutend hinter manchen anderen holländischen Künstlern zurück. Erst in der neuesten Zeit ist dem Künstler auch auf dem Bildermarkte wieder eine gröfsere Aufmerksamkeit zugewendet worden; das beweisen die Preise, welche für die Bilder im Besitz von Baron von Heyl und Kommerzienrat Michel gezahlt worden sind, das beweist die jüngste Erwerbung eines seiner Bilder für die National Gallery in London.

ÜBER EINIGE ZEICHNUNGEN DES MEISTERS E S

VON MAX LEHRS

Seit sich in jüngster Zeit die Spezialforschung auch dem Gebiete des ältesten Kupferstiches zugewendet und aus dem Chaos der anonymen Arbeiten des XV Jahrhunderts eine ganze Reihe, wenn auch namenloser Künstlerindividualitäten herausgeschält hat, beginnt sich endlich das Dunkel zu lichten, welches bis dahin eine Gruppe höchst origineller Blätter von grofser technischer Durchbildung umgab. Der Gattungsbegriff des Meisters E S von 1466 und seiner Schule, wie er noch in Passavants Peintre-Graveur [1]) einen beträchtlichen Raum einnimmt, löst sich allmählich auf in ein fest umgrenztes Stecherwerk von ganz hervorragender Bedeutung. Viele der von Passavant dem E S zugeteilten Blätter erweisen sich als Kopien nach bekannten oder verschollenen Originalen, andere sind als Arbeiten älterer oder gleichzeitiger Stecher ganz zu streichen, aber fast noch gröfser ist die Zahl der Passavant unbekannten oder von ihm im Werk anderer Stecher beschriebenen Arbeiten des Meisters E S. Bis jetzt sind über 300 Blätter bekannt, die als unzweifelhaft eigenhändig gelten können. Rechnet man dazu noch die verschollenen, deren Kompositionen uns in anonymen Kopien oder durch die Nachstiche Israhels van Meckenem erhalten sind, so beläuft sich das Werk des ungewöhnlich produktiven Künstlers auf mindestens 400 Blatt. Diese Zahl ist noch sehr gering gegriffen, wenn man in Betracht zieht, dass von den 317 gegenwärtig bekannten Stichen des Meisters E S nicht weniger als 102 — also fast der dritte Teil — Unika sind. In wie vielen Fällen mag da auch noch das letzte Exemplar verloren gegangen sein. [2])

Gegenüber dieser grofsen Menge meist unbezeichneter Kupferstiche des Meisters E S bleibt es merkwürdig, dass sich von seinen Zeichnungen nur sehr wenige bis auf unsere Tage erhalten haben. Passavant kannte eine einzige, die Studie zur Madonna mit der Rose, P. 136 in Frankfurt a. M., und ich kann derselben nur drei bisher unbekannte hinzufügen. Manche andere mag indess noch in den Massengräbern der öffentlichen Kabinette unter dem Namen »Anonyme deutsche oder niederländische Meister« der Auferstehung harren.

Die vier Zeichnungen sind sämtlich Vorlagen zu bekannten Stichen des Meisters, können aber mit einer Ausnahme — der schon erwähnten Madonna mit der Rose — nur als erste Ideen für den Stich oder als flüchtige Entwürfe, nicht als direkte Vor-

[1]) Bd. II p. 33—68.

[2]) An dem gröfseren Kartenspiel fehlen bis jetzt noch 11, an dem kleineren noch 38 Karten zum vollständigen Spiel.

zeichnungen angesprochen werden. Zwei von ihnen gehören dem Stil nach der Frühzeit, zwei der Spätzeit des Meisters an und unterscheiden sich, wie hier gleich Eingangs betont werden soll, in Technik und Formgebung so wesentlich von einander, dass es ohne ausreichende Kenntnis der Chronologie seines Stecherwerkes schwer wäre, sie einer und derselben Hand zuzuweisen.

Da der Meister E S vorwiegend aus seinen »späteren« Arbeiten, namentlich den bezeichneten und datierten Blättern von 1466 und 1467 (den drei Madonnen von Einsiedeln, der Patene, der thronenden Madonna mit acht Engeln etc.) als künstlerische Individualität bekannt ist, seine wahrscheinlich in den Anfang der fünfziger Jahre fallenden Erstlingswerke aber meist noch unter den Anonymen oder unter dem Pseudonym eines angeblichen Schülers: des Meisters der Sibylle [1]) verborgen sind, wollen wir hier auch bei der Betrachtung seiner Zeichnungen von den »späteren« Blättern ausgehen.

Die von Passavant zuerst im Kunstblatt von 1850 p. 253 erwähnte Zeichnung zur Madonna mit der Rose (B. VI p. 52, P. II. 54. 136) in Frankfurt a. M., aus den Sammlungen Harzen und Rumohr stammend, [2]) ist eine direkte Vorzeichnung für den Stich und daher im Gegensinne desselben. Sie ist flüchtig, aber sehr geistvoll und meisterlich in stark vergilbter Tinte ausgeführt und enthält auf der Rückseite eine Madonna von anderer Hand. Alle unwesentlichen Einzelheiten, wie die Bordüre am Kleid und Mantel der hl. Jungfrau, die Musterung des Kissens, die rhombische Bleifassung der oberen Scheiben am Fenster, die Quadern des Fufsbodens im Vorhof und an der Mauer links unter dem Fenster, die Aussicht ins Freie zu beiden Seiten der Madonna, hat der Meister erst im Stich hinzugefügt. Den Rundbogen über der Thür zur Rechten, die hier einem hohen Fenster ähnlich sieht, belebte er in der Zeichnung mit Mafswerk. Die Zeichnung misst 210 : 139 mm, der Stich 190 : 133 mm Einf. Letzterer trägt im II. Etat die auf der Zeichnung fehlende apokryphe Jahreszahl 1861. Einen Abdruck vor derselben, aus der Sammlung Monro stammend, bewahrt das British Museum.[3]) Ebendaselbst und im Berliner Kabinet befindet sich der II. Etat mit dem Datum. [4])

Der Frankfurter Zeichnung steht am nächsten eine ebenfalls sehr flüchtige Federskizze, welche ich vor etwa fünf Jahren unter den anonymen Zeichnungen des XV Jahrhunderts in der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel[5]) fand. Der Meister E S benutzte dieselbe später für seine thronende Madonna mit acht Engeln.[6]) Es ist eine

[1]) Vergl. P. II p. 68.

[2]) Photographiert von Nöhring.

[3]) Er wurde 1853 auf der Auktion Brooke für 36 £ 10 sh. erworben.

[4]) Nachstiche davon bei Strutt, A biographical dictionary, vol. I. Pl. 1 und bei Jansen, Essai sur l'origine de la gravure, vol. I. Pl. 5.

[5]) Bd. U No. 3. In demselben Bande befinden sich unter No. 1 noch drei dem E S ungemein nahe stehende Federzeichnungen:

a) Vier verschiedene chimärische Vögel, zwei auf Ranken, zwei auf Bandrollen sitzend, und ein Papagei auf einer Rose. 216 : 266 mm.

b) Ein chimärischer Reiher mit einer Tartsche. 151 : 182 mm.

c) Ein Adler mit einer Tartsche. 187 : 218 mm.

[6]) B. VI p. 48 und 49, P. II. 55. 143. Der mit Monogramm und Jahreszahl (1467) versehene Stich findet sich in Berlin, Dresden (Kabinet und Sammlung König Friedrich August II), London, Mailand (Sammlung Angiolini), Paris und Rouen (Sammlung Dutuit). Vergl. die Heliogravure von Amand-Durand und die Hochätzung bei v. Lützow, Geschichte des deutschen Kupferstiches etc., p. 20. Fig. 6.

hl. Dreifaltigkeit, d. h. der Faltenwurf des Mantels stimmt mit dem der Maria im Stich von 1467 überein, aber an Stelle ihres Kopfes befindet sich der Gott Vaters mit lockigem Bart und Haar. Sein Untergewand ist nicht gemustert, und er hält mit beiden Händen den sehr kleinen gekreuzigten Heiland. Die Taube des hl. Geistes, im Stich unter dem Baldachin, schwebt hier zwischen den Köpfen Gott Vaters und des Sohnes. Der rechts knieende Engel, welcher den Mantel hält, hat kürzeres flatterndes Haar, und der Faltenwurf seines Gewandes ist anders als im Stich, nur einige kleine Motive stimmen überein. Der links knieende Engel hält kein Buch, sondern legt betend die Hände zusammen. Seine Dalmatika ist nicht gemustert, der Faltenwurf aber derselbe wie im Stich. Die vier anderen bekleideten Engel fehlen, ebenso natürlich der Buchstabe M (Maria) und die Krone; ferner die Kissen auf dem Sitz und die Fialen auf den Seitenlehnen des Thrones. An Stelle der letzteren bedeckt gotisches Blattwerk die Lehnen, die sich hinten als knorrige Äste nach aufsen biegen. Auf diesen stehen die beiden nackten Kinderengel, welche den Baldachinvorhang auseinander halten. Sie sind von längerer und etwas älterer Körperbildung als im Stich. Das Durchschussmuster am Vorhang fehlt und findet sich dafür auf dem Rücklaken des Thrones, wo im Stich ein Granatapfelmuster angebracht ist. Über dem Baldachin wird der Abschluss des Thrones nach oben nur durch einige strahlenartige Striche angedeutet. Die gemusterten Bordüren an den Vorhängen und am Mantel fehlen. Das Blatt ist unbezeichnet und misst 289 : 202 mm, der Stich ist beträchtlich kleiner: 149 : 110mm Pl. Das Wasserzeichen der Baseler Zeichnung, ein Ochsenkopf mit Stange und Stern, findet sich sehr ähnlich auch in dem Dresdener Exemplar des Stiches.

Obwohl gleichseitig mit dem Stich, muss die Baseler Zeichnung — wenn auch nicht die Vorlage zu demselben, so doch wenigstens die erste Idee zu der 1467 gestochenen Komposition sein. Dass es sich nicht um eine blofse Kopie des Stiches von einem fremden Künstler handele, beweist schon die äufserst flüchtige und geistreiche Art des Entwurfes, welche ziemlich genau derjenigen auf der Frankfurter Zeichnung entspricht. Ein Kopist hätte sicherlich den Faltenwurf des Engels zur Rechten nicht ohne Not verändert und würde die Fialen auf den Thronlehnen beibehalten haben, wie sie im Stich als ganz natürliche Postamente für die beiden Engelknaben erscheinen, abgesehen von den vielen anderen Punkten, in denen Zeichnung und Stich von einander abweichen. Sehr beachtenswert und für die Priorität der Zeichnung sprechend, ist ferner der Umstand, dass in der Zeichnung alle Stoff- und Gewandmuster, sowie die gemusterten Bordüren fehlen, zu denen der phantasievolle Goldschmied eben keiner Vorzeichnung bedurfte. Dieselbe Eigentümlichkeit haben wir oben bei der Frankfurter Zeichnung beobachtet. Ungemein charakteristisch für den Meister E S ist ferner der Typus Gott Vaters mit den gesenkten Augenlidern und dem herabgezogenen Mund. Ganz übereinstimmend findet sich dies eigentümliche Gemisch von Schläfrigkeit und feierlichem Mystizismus auf dem Antlitz Gott Vaters in der Madonna von Einsiedeln.[1]) Endlich muss ich hier noch auf ein scheinbar unwesentliches, aber für jeden mit den Stichen des Meisters Vertrauten um so schwerer wiegendes Merkmal aufmerksam machen: ich meine das Tuch mit dem in weiten Zwischenräumen wiederkehrenden, aus vier Parallellinien gebildeten Durchschuss,[2]) welches die Rück-

[1]) Auch beim Johannes Bapt. auf der Patene, P. 165.

[2]) Derselbe besteht bald aus vier, bald aus sechs Horizontallinien, von denen die beiden innersten mitunter durch eine kurze Querschraffierung miteinander verbunden sind.

wand des Thrones bedeckt. Dies Tuch bildet ein beim Meister E S durch alle Perioden seiner Thätigkeit immer wiederkehrendes Motiv, nach dem man bei anderen zeitgenössischen Stechern vergeblich suchen wird. Wir finden es schon auf dem mutmafslich frühesten Stich des Meisters: Augustus und die Sibylle, P. II. 68. 1 (Turban der Sibylle), dann auf dem Bad des Jesuskindes, P. II. 69. 4 (Rücklaken und Vorhang des Stuhles), der Verkündigung, P. II. 69. 3 (Altardecke), dem Heiland, der die Jungfrau segnet, B. 87 (Rücklaken des Thrones), dem Salomo-Urteil, B. 7 (ebenda), der Madonna mit zwei Engeln, B. 32 (Fenstervorhänge), der grofsen Madonna von Einsiedeln, B. 35 (Baldachin), der Patene, P. 165 (Pultdecke des hl. Gregor), bei der Verkündigung, P. 114 und einer anderen, unbeschriebenen, in der Sammlung des Fürsten Liechtenstein zu Feldsberg (Altardecke), am Rock des gleichfalls unbeschriebenen Menschen-Königs im Kartenspiel zu Bologna und endlich auch bei unserer thronenden Madonna, P. 143 (Baldachinvorhänge).

Dass die Zeichnung für den Stich gefertigt wurde, halte ich, wie gesagt, nicht für wahrscheinlich. Der Meister E S hat im Stich eben nur eine ältere Studie benutzt und die Komposition der Dreifaltigkeit, so gut es gehen wollte, in die der thronenden Madonna verwandelt. Daher schwebt auch wohl der hl. Geist über der hl. Jungfrau, eine bei gleichzeitigen Madonnenstichen keineswegs gewöhnliche Erscheinung. Die Baseler Studie, auf bräunlichem Papier mit ziemlich schwarzer Tinte entworfen, trägt somit in allen Teilen den Stempel der Originalität. Das Krucifix und die Taube des hl. Geistes werden an mehreren Stellen von den Gewandfalten durchkreuzt und scheinen zuletzt hinzugefügt zu sein.

Die grofse Federzeichnung zu einer Taufe Christi im Jordan, welche der nebenstehende Lichtdruck ein wenig verkleinert wiedergiebt, befindet sich unter den nicht ausgestellten anonymen deutschen Zeichnungen im Louvre.[1]) Sie wurde vom Meister E S für zwei verschiedene Kupferstiche benutzt, und zwar zuerst für die Darstellung, P. II. 52. 128,[2]) welche der Technik nach noch der zweiten (mittleren) Periode des Stechers angehört, wenngleich sie sich in den Typen bereits stark der Spätzeit desselben nähert, sodann für die beträchtlich spätere, schon um 1467 anzusetzende Taufe, P. II. 53. 129.[3]) — Die Louvre-Zeichnung gehört noch der Frühzeit des Meisters an. Darauf deutet nicht nur der grofse Mafsstab der Figuren, sondern vor Allem die Typen mit den knolligen Nasen und dicken Daumen, sowie die sehr grofsen oblongen Nimben. Christus mit den stark eingezogenen Hüften und den spitzen Ellbogen entspricht in seiner steifen Haltung ganz der grofsen Darstellung des Gekreuzigten, P. 133 (Dresden und St. Petersburg). Die Behandlung ist, im Gegensatz zu den beiden vorerwähnten Zeichnungen in Frankfurt und Basel, sehr sorgfältig; alle Schattenangaben sind aus kleinen flockigen Stricheln gebildet, ganz ähnlich der Sticheltechnik des jungen E S, den man seit Passavant den »Meister der Sibylle« nennt. Im Faltenwurf finden sich daneben auch einige kräftigere Schatten. Sehr

[1]) No. 18838. Ich verdanke die Kenntnis dieser und der weiter unten erwähnten Louvrezeichnung älteren Notizen des Dr. F. Harck, der mir dieselben freundlichst zur Verfügung stellte. Er fand die Blätter zusammen mit Dr. H. Thode im Winter 1880/81.

[2]) In Berlin, London, München und Paris. Abgebildet bei Brulliot, Copies photographiques.

[3]) In Dresden, London und München. Skizziert bei Strzygowski, Ikonographie der Taufe Christi, Taf. XVI. Fig. 3. Zani (Enciklop. II. 6 p. 119. II), glaubt den Stich auch in Paris gesehen zu haben, verwechselt ihn aber jedenfalls mit P. 128.



MEISTER E S 1466

TAUFE CHRISTI

ZEICHNUNG IM LOUVRE



Figur 1.

naturalistisch ist der Felsen links behandelt, der rechts mehr angedeutet. Überall, besonders am Körper Christi und den Gewändern Johannis und des Engels, sind Pentimenti sichtbar. Man merkt aus jedem Strich, welche Mühe der Meister auf die Komposition verwendet hat.

Die Anordnung ist im Allgemeinen dieselbe, wie im Kupferstich, P. 129 (vergl. die Hochätzung, Fig. 2), und nur der Mafsstab mehr als doppelt so grofs. Christus, ganz von vorn gesehen, steht bis fast unter die Knie im Wasser, und die Fingerspitzen seiner zusammengelegten Hände sind abwärts gekehrt. Johannes trägt keinen Mantel, seine Ärmel lassen die Ellbogen frei, der linke Fufs ist nicht verdeckt, der Kopf schärfer in Profil gesehen, und er hält den Henkel des Kruges mit der rechten Hand, den Fufs desselben mit der linken — im Stich gerade umgekehrt. Der Engel ist mehr von vorn gesehen und neigt das Haupt auf die linke Schulter. Er hält das Gewand Christi nicht an den Ärmeln und sein linker Fufs ist nicht sichtbar. Gott Vater fasst mit der Linken seinen Mantel, die Strahlen aus den Wolken fallen nur nach unten, und die Taube des hl. Geistes schwebt, von vorn gesehen, über dem Haupte Christi. Die Nimben sind, wie bereits erwähnt, sämtlich oblong und enthalten keine Strahlen. Das Wasser des Jordan reicht bis zum unteren Rande des Blattes, dessen ganze Breite es ausfüllt. Alle Pflanzen und der Wasservogel fehlen. Die Zeichnung misst 291 : 215 mm, der Stich, P. 129, nur 136 : 95 mm Einf.[1])

Der Meister E S benutzte also den alten Entwurf nur in ganz freier Weise, indem er die allgemeine Anordnung beibehielt und den grofsen Mafsstab seiner Frühzeit aufgab. Aber auch die erste Behandlung desselben Gegenstandes auf dem älteren Stich, P. 128, (vergl. die Hochätzung Fig. 1) verrät eine Benutzung der Louvre-Zeichnung. Dort ist der Heiland wie in der Zeichnung, von vorn gesehen, und seine Beinstellung ganz die gleiche. Ebenso stimmt die Handhaltung des Engels, die im späteren Stich, P. 129, abgeändert wurde, mit der Zeichnung, wo sie nur im Gegensinne gegeben ist. Dass die letztere sich im Übrigen zu beiden Stichen gleichseitig verhält, kann nicht befremden, da sie, wie die Baseler Dreifaltigkeitsstudie, keine direkte Vorlage für den Stich, sondern nur eine Variation desselben Themas bildet.

Der unerschöpfliche Gedankenreichtum des Meisters E S, welcher bis zum Auftreten seines gröfseren Nachfolgers, Martin Schongauer, einer ungezählten Schar minder begabter Talente fast auf allen Gebieten der Kunst und des Kunstgewerbes Anregung und Nahrung bot, offenbart sich gerade in diesem wiederholten Zurückgreifen auf früher behandelte Gegenstände. So hat er die Verkündigung Mariä fünf Mal in den verschiedenen Perioden seiner Thätigkeit dargestellt, ebenso oft die Heimsuchung, die Geburt Christi sieben und die Anbetung der Könige fünf Mal, von der grofsen Menge seiner Madonnenbilder ganz zu geschweigen.[2]) Und doch sind uns davon nur die gestochenen Kompositionen erhalten, — vielleicht selbst diese nur in einem kleinen Bruchteil. Hätten wir auch von ihnen die Zeichnungen, wir würden noch ein anschaulicheres Bild von seiner nie ermüdenden Gestaltungskraft gewinnen. Wenn je die Kunstgeschichte die epochemachende Bedeutung eines wahrhaft grofsen Talentes verkannt und unterschätzt hat, so gilt dies von der Erscheinung des Meisters E S, dessen Namen selbst der Nachwelt aufzubewahren, seine undankbaren Zeitgenossen nicht der Mühe wert erachteten.

---

[1]) Der ältere Stich P. 128 hat 188 : 130mm Einf.

[2]) Vergl. Repertorium f. K. IX. p. 154.

In der vierten Zeichnung ist uns merkwürdigerweise der Originalentwurf zu dem mutmafslich ältesten und gleichzeitig gröfsten Stich des Meisters E S: Augustus und die tiburtinische Sibylle[1]) erhalten. Sie befindet sich ebenfalls im Louvre



Figur 2.

(No. 18842) und verhält sich, wie die Frankfurter, gegenseitig zum Stich: der Kaiser trägt einen kürzeren Bart und an der linken Seite an einem über die rechte Schulter

[1]) B. X. 37. 70. P. II. 68. 1. Berlin, Dresden, Frankfurt a. M., Gotha, London, Paris Bibliothèque nationale und Sammlung v. Rothschild), Wien (Albertina und Hofbibliothek). Photographie von H. Buttstaedt (Gotha). Autotypie von der Autotype-Company No. 345.

gehenden Gehenke ein Schwert. Sein Gewand ist nicht seitlich offen und nicht mit Edelsteinen besetzt. Die nach rückwärts gebogene Krone sieht einer Dogenmütze ähnlich. Die Ärmel des überlangen Rockes sind weit und nicht am Handgelenk anschliefsend wie im Stich. Gerade umgekehrt ist das Kleid der Sibylle am Halsausschnitt mit Perlen und Edelsteinen verziert, und ihre Ärmel umschliefsen eng das Handgelenk, während sie im Stich weit erscheinen. Sie hält in der Linken ein Scepter und trägt statt des Turbans den das Haar verdeckenden modischen Hörnerkopfputz mit einer Krone. Von ihrem linken Fufs sieht man nur die Spitze. — Der Weg zieht sich nicht zwischen, sondern hinter den Figuren durch die ganze Breite der Komposition. Hohes Gras, mit allerlei Blumen und Blattpflanzen untermischt, bedeckt den Boden dahinter, und eine zinnenbekrönte Mauer, welche zwei stumpfe Winkel bildet, und innerhalb deren sich Rasenbänke hinziehen, trennt die beiden Hauptpersonen vom Hintergrunde. Dieser letztere ist völlig anders als im Stich oder zeigt doch nur geringe Übereinstimmungen: Links teilt sich der Fluss in zwei Arme, welche einen hohen, zum Teil mit Schilf umstandenen und bewaldeten Felsen umspülen. Ein Hirt weidet darauf seine Schafe. Rechts auf einer flachen Insel liegt eine Kapelle, neben der sich ein Baum erhebt, und von der eine Brücke zur Stadt ans jenseitige Ufer führt. Aus dem Stadtthor tritt ein Mann, zwei andere rudern links im Kahn. Ganz rechts, unmittelbar neben den Mauern der Stadt, die nur in einzelnen Häusern Anklänge an den Stich zeigt, ragen steile Felsen empor. Den Hintergrund füllen Berge, unter denen zwei Hügel, der rechts von einem Schloss bekrönt, besonders auffallen und den beiden Hügeln im Stich entsprechen, nur dass, umgekehrt, der, welcher die Burg trägt, nicht bewaldet ist. — Die Madonna erscheint nur flüchtig skizziert in der Mitte der Darstellung am Himmel, aber in ganzer Figur auf der Mondsichel stehend. Die Mafse betragen 285 : 201 mm, im Stich 271 : 200 mm Pl.

Diese merkwürdige Federzeichnung zeigt noch stärker, als der Stich selbst, die niederländischen Einflüsse, unter denen der Meister E S zu Beginn seiner Laufbahn stand, und verrät gleichzeitig, unter welchen Mühen sein Erstlingswerk geboren wurde. Interessant ist namentlich der Umstand, dass er die Ärmel, die Krone und den Edelsteinschmuck der Sibylle bei der Ausführung dem Augustus gab. Letzterer erscheint in der Zeichnung womöglich noch karrikierter als im Stich. Das übermäfsig grofse Ohr sitzt ganz hinten am Halse. Die Zeichnung der flachen pilzartigen Bäume entspricht noch mehr jenen auf der ebenfalls sehr frühen Geburt.[1]) Auch die Kapelle auf der Insel, welche in der Zeichnung umzufallen droht,[2]) kommt dort sehr ähnlich im Gegensinne vor, so dass die Vermutung nahe liegt, der Meister habe dies für den Stich der Sibylle nicht benutzte Motiv für die etwas spätere Geburt verwendet.

Die Schraffierungen sind sicherer als im Stich verteilt, was sich wohl durch die geringe Übung des Künstlers in der Führung des Grabstichels erklärt, aber flockig

---

Lichtdruck in Prints and drawings in the British Museum, Part. III. Pl. III, Heliogravure ebenda, Part. II (New Series), Pl. VII (London). Photographie in Choix d'estampes rares etc. de la collection Drugulin.

[1]) Ottley II. 599. 13*, in Hamburg und Paris (Sammlung v. Rothschild).

[2]) Solche perspektivischen Mängel sind in den frühesten Arbeiten des Meisters E S typisch. Man vergleiche nur die Architektur auf dem Bad des Jesuskindes (P. II. 69. 4), der Verkündigung (P. II. 69. 3), und besonders die Blätter der Ars moriendi in Oxford.

und wirkungslos. Ein Teil der Strichelungen vorn ist verblasster als das Übrige, aber doch wohl jedenfalls von derselben Hand. Das Blatt ist auf allen vier Seiten verschnitten, und die oberen Ecken sind abgeschrägt.

Dass die Pariser Zeichnung von der Hand des Meisters selbst für den Stich und nicht etwa von einem späteren Künstler nach demselben gefertigt wurde, geht nicht nur aus ihrer Gegenseitigkeit und den zahlreichen sehr wesentlichen Abweichungen in allen Einzelheiten hervor, sondern man könnte das Blatt, auch wenn der Stich dazu nicht vorhanden wäre, keinem Anderen zuschreiben, als dem jugendlichen Meister E S, dessen Typen, Pflanzen, Bäume, Felsen und Gebäude noch auf vielen Stichen seiner Frühzeit, genau wie auf der Zeichnung im Louvre, wiederkehren. Zu anderen Resultaten würde man freilich gelangen, wollte man unser Blatt, ohne Rücksicht auf die chronologische Entwickelung des Künstlers, wie sie sich in seinem Stecherwerk darstellt, mit einer so reifen Frucht seines Talentes, wie die Frankfurter Studie zur Madonna mit der Rose vergleichen. Seine Erstlingsarbeiten sind tastende, zaghafte Versuche auf einem vor ihm in Oberdeutschland so gut wie unbekannten Kunstgebiet. Erst als er den grofsen Mafsstab seiner Figuren und Kompositionen aufgiebt, gelangt er langsam und Schritt vor Schritt zu jener höchsten technischen Meisterschaft, in welcher ihm vor Martin Schongauer niemand gleichkam, um am Ende seiner Laufbahn (1467) durch übertriebene und raffinierte Anwendung der kalten Nadel neben dem Grabstichel die Wirkung seiner Blätter zu beeinträchtigen und einer mitunter bis zum Grotesken gesteigerten Manieriertheit in der Zeichnung anheimzufallen. Es ist nicht anders mit ihm, wie Heinecken in der Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste, Bd. XX (1776) p. 242, sagt:

»Jedoch wir wissen, dass alle Meister in den bildenden Künsten gemeiniglich dreyerley Manieren haben. Was in ihren ersten Jahren gemacht worden, unterscheidet sich allemal von dem, was sie in ihrer besten Zeit arbeiten, und sie gerathen in ihrem hohen Alter ordentlich wieder in Abnehmen.«

ÜBER EINIGE VERKANNTE BILDER HANS BALDUNG GRIENS

VON F. HARCK

In der Galerie des Prado zu Madrid befinden sich in einem der Räume des Erdgeschosses, in welchem die Werke der alten niederländischen und deutschen Schulen ihre Aufstellung gefunden haben, zwei Gemälde, getrennt, aber offenbar zusammengehörig. Sie sind in Madrazo's Katalog von 1878 unter den Nummern 1886 und 1887 aufgeführt und der deutschen Schule zugeschrieben; in der Anmerkung heifst es: nach einigen Kritikern von Lucas Cranach, nach anderen von Matthias Grünwald, nach Waagen von Nicolaus Manuel, nach Felgermann von Hans Baldung Grien, nach Cav. Morelli von Heemskerk. Passavant (Christliche Kunst in Spanien S. 143) sagt von ihnen, die in dem damaligen Kataloge noch als Werke Dürers (No. 1009 und 1017) figurieren: »Bilder eines oberdeutschen Meisters aus dem ersten Drittel des XVI Jahrhunderts, sind bis jetzt sowohl wegen ihres Urhebers als wegen ihres Gegenstandes ein Rätsel geblieben.« Mit Ausnahme Morelli's sind also Alle darüber einig, dass es sich um Werke deutschen Ursprungs handelt; in neuerer Zeit schlägt allerdings auch Woermann (Zeitschrift f. bild. Kunst, 1881, S. 182) den Namen eines Niederländers, des Herri met de Bles vor, dazu verführt durch die Landschaft und die auf dem einen Bilde befindliche Eule. Wessely (Gestalten des Todes und Teufels S. 65) erwähnt den einen Madrider Flügel unter dem Namen Cranach. Th. Frimmel hingegen (Iconographie des Todes, Mitth. der Centr.-Comm., 1886, S. CXIV) betont die Verwandtschaft mit Hans Baldung. Wer Herr Felgermann ist, dem Madrazo den Ausspruch verdankt, sie seien von Hans Baldung Grien, habe ich nicht in Erfahrung bringen können, — er hat aber mit seiner Attribution, meiner Meinung nach, sicher Recht. Die Bilder können nur Baldung angehören und stammen, wie ich glaube, aus seiner Spätzeit um 1540. Noch ehe ich Madrazo's Anmerkung gelesen, beim ersten Anblick schon blieb mir kein Zweifel in Folge des Vertrautseins mit dem früher in der Sammlung Liechtenstein in Wien befindlichen Bilde, die Lebensalter darstellend, das 1881 im Hotel Drouot versteigert und von mir erstanden wurde.

Mit diesem Gemälde besitzen die Madrider Bilder die allerinnigste Verwandtschaft. Es sind zwei Hochbilder, 1,51 : 0,61 m. Das Eine zeigt uns drei junge Mädchen, von denen das rechts zurückstehende ein durchsichtiges weifses Gewand trägt, während das vorderste bis auf einen schmalen, von der rechten Hüfte herabfallenden Schleier, nackt erscheint. Mit der rechten Hand hält die Jungfrau ein aufgeschlagenes Buch, wobei sie von dem dritten Mädchen, von dem nur Kopf und

Brust sichtbar sind, unterstützt wird. Während letzteres aufmerksam in das Buch blickt, schaut jenes gerade aus dem Bilde heraus, beide scheinen zu singen. Das rechts stehende hat seine Linke mit einer Guitarre sinken lassen, das Köpfchen geneigt, als lauschte es den letzten eben verklungenen Akkorden. Vorn links auf blumigem Rasen sitzt ein schelmisch blickendes Kind, zwischen den Beinen ein Notenblatt, mit der rechten Hand den Hals eines Schwanes umfassend. Hinter ihm noch zwei nackte Kinder, auf dem Boden rechts eine Violine; den Hintergrund bildet dichter Baumwuchs. In schroffem Gegensatze zu dieser Darstellung heiterer Lebensfreude steht das andere Bild. Hier sehen wir links eine jugendliche Frauengestalt, bestrebt mit beiden Händen ein ihren Unterkörper verhüllendes Tuch an sich zu halten, erschauernd unter der Berührung einer alten grämlich und streng blickenden Greisin, welche das Tuch mit der linken Hand wegzuziehen versucht, während die Rechte auf der Schulter der jungen Frau ruht, wie um diese zum Mitgehen zu nötigen. Die Alte selbst wandelt schon eines Weges mit dem neben ihr einherschreitenden Tode, der in der rechten Hand die Sanduhr, in der Linken die Sense (?) hält. Auf dem felsigen Boden liegt rechts der gedunsene Leichnam eines Kindes, links hockt eine Eule; hinter der jungen Frau erhebt sich ein abgestorbener mit Moos bewachsener Baum. Beide Bilder sind von Laurent in Madrid und von A. Braun (No. 1886 und 1887) photographiert. Der Katalog sieht in dem zuerst beschriebenen Bilde die drei Grazien (mit Fragezeichen), in dem anderen eine Darstellung der Lebensalter, doch dürften sich diese Bezeichnungen kaum rechtfertigen lassen. Offenbar gehören die beiden Bilder zusammen, sind Pendants, wenn sie nicht gar ursprünglich ein Diptychon bildeten; ihre Darstellungen werden daher auch in gedanklichem Zusammenhang stehen, der mir hier im Gegensätzlichen zu liegen scheint. Man beachte z. B. die Verschiedenartigkeit der Landschaft, die auf beiden Bildern sicher in Beziehung zu dem Figürlichen steht; hier heitere Freude im Ausdruck der Köpfe und üppige Fruchtbarkeit in der umgebenden Natur, dort Gram und Sorge, ein abgestorbener Baum und steriler felsiger Boden. Auch der Schwan und die Eule haben vielleicht symbolische Bedeutung. Ich getraue mich nicht an die Enträtselung dieser phantastischen Darstellungen und muss es Anderen überlassen, stichhaltige Erklärungen dieser Allegorien zu ersinnen; sie bilden einen weiteren Beitrag zu der Reihe dieser von Baldung besonders beliebten Darstellungen, wie solche ja auch in den oben angeführten Lebensaltern, der sogenannten himmlischen und irdischen Liebe des Städelschen Instituts in Frankfurt, den Bildern des Germanischen Museums in Nürnberg u. a. m. vorliegen.

Diese Madrider Bilder beweisen mehr wie irgend ein anderes Werk von Baldung, bis zu welcher Schönheit in der Darstellung des nackten Frauenkörpers der Meister sich nach und nach hindurchgerungen. Zeigen uns die Frauenkörper der früheren Zeit meist üppige fleischige Formen, häufig mit hervortretendem Unterleib, die ein Anlehnen an Dürers Vorbilder zu verraten scheinen, so offenbaren die jugendlichen Gestalten auf den Madrider Bildern einen in der deutschen Kunst des XVI Jahrhunderts wohl kaum erreichten Reiz des jugendlich schlanken Frauenkörpers in seiner unberührten Jungfräulichkeit. Die sogenannten drei Grazien sind das Reizvollste und Liebenswürdigste, was Baldung geschaffen, auch was die Köpfe anbetrifft, die trotz der wenig geöffneten, etwas geschlitzten, manchmal sogar in einem kleinen Winkel stehenden Augen ungemein anziehend sind; von äufserst malerischer Wirkung ist hier das Abheben des sehr weich modellierten blassen Fleischtones von dem tiefdunklen Hintergrunde des umgebenden Gebüsches. Auf dem anderen Flügel



Hans Baldung Grien. Die drei Grazien.

bedient sich Baldung der umgekehrten Wirkung: hier treten die dunkel gehaltenen Körper der Greisin und des Todes scharf aus dem hellen, nur nach dem Zenith zu dunkler werdenden Himmel hervor.

Dass wir es mit Werken Baldungs zu thun haben, zeigt die völlige Übereinstimmung mit den späteren Bildern des Meisters, besonders den Lebensaltern. Dieses Bild wurde schon von Waagen (Kunstwerke in Wien S. 275) dem Hans Baldung zugeschrieben, Eisenmann in Meyers Künstler-Lexikon reiht es ebenfalls in das Werk des Künstlers ein und soviel ich weifs, ist es auch nie angezweifelt worden. Sieben weibliche Figuren, die sich von einem klaren hellblauen Himmel abheben personifizieren die Lebensalter. Auf einem roten Kissen sitzt links ein Kind mit einem Rosenkranz spielend, hinter ihm steht als nächste Altersfolge ein etwa zehnjähriges Mädchen, nur wenig von einem schleierartigen weifsen Tuche verhüllt; ihm schliefsen sich nach rechts zu weitere vier nackte Frauengestalten an. Die ersten beiden halten, wie die jüngere, weifse transparente Tücher, die nur einen schmalen Strich ihrer Hüften bedecken; dieses scheint ihre Jungfräulichkeit charakerisieren zu sollen und hiermit stehen auch ihre jugendlich schlanken Formen im Einklang. Die in der Mitte stehende soll vielleicht durch den reichen Halsschmuck sowie den durchsichtigen Schleier, der ihr in Zöpfe geflochtenes Haar verhüllt, als Braut gekennzeichnet werden. Die beiden älteren rechts zeigen fleischigere musku-

lösere Formen, von dunkelblauen Gewändern, die sie gefasst halten, verhüllt. Das reifste Lebensalter hat der Künstler »gnädig bedeckt mit Nacht und mit Grauen«; nur der mit einer weifsen Haube bedeckte Kopf der ältesten Frau erscheint zwischen den Schultern der beiden letzterwähnten und ihr dunkelrotes Gewand füllt den Raum zwischen ihnen aus. Vorn, in der Mitte, sitzt ein Papagei — wohl als Symbol der Langlebigkeit — mit der rechten Klaue einen Kirschzweig haltend und eine Kirsche fressend. Für ihn scheint auf den ersten Anblick die Zeichnung auf Tafel 39 des Karlsruher Skizzenbuches die direkte Studie zu sein, da beide sich in der Stellung vollständig decken; dies ist jedoch kaum der Fall, denn die Farbenangabe auf der Zeichnung: aschfarben, rot, grau, schwarz, kennzeichnet eine andere Spezies als die auf dem Bilde dargestellte, deren Gefieder bunter ist. Immerhin ist es möglich, dass Baldung diese Zeichnung benutzt und nur der Farbenwirkung wegen lebhaftere Farben gewählt, um den Vogel besser von dem dunkelen Hintergrunde abzuheben. Sehr grofse Ähnlichkeit im Typus zeigt das etwa zehnjährige Mädchen des Bildes mit der auf Tafel 16 desselben Skizzenbuches publizierten Zeichnung, ohne dass man aber eine direkte Benutzung desselben Modelles annehmen könnte.

Ein Vergleich der Madrider Bilder mit den Lebensaltern zeigt meiner Meinung nach bis zur Evidenz, dass sie nur demselben Künstler angehören können. Hier wie dort dieselben Körperformen und völlig übereinstimmender Gesichtstypus, dieselbe detaillierte Behandlung des Haares und vor Allem die gleiche Technik: gleichmäfsig aufgetragene flüssige Farbe, durch welche die Zeichnung noch hindurchscheint, weich und vertrieben unterlegte schwärzliche Schatten und in gleichfalls dünnflüssiger Farbe aufgesetzte weifsliche Lichter. Auch ohne auf eine Prüfung der Formen ins Detail einzugehen zeigt sich so deutlich dieselbe Handschrift, dass man zu der Überzeugung kommen muss, dass der Meister der Madrider Bilder nur Hans Baldung sein kann. Charakteristisch für ihn ist auch die Figur des Todes auf dem einen Madrider Flügel; er erscheint hier wie überall bei Baldung nicht als Gerippe, sondern mit der Haut über dem Knochengerüst, mit Haar und Bart, als ausgetrocknete Mumie. Das zweite Mädchen von links auf den Lebensaltern und die mittlere Figur auf den drei Grazien zeigen eine so frappante Ähnlichkeit miteinander, dass man glauben möchte, der Künstler habe dasselbe Modell benutzt, und dies wäre wohl möglich, denn ihrer übereinstimmenden Behandlung nach müssen die Madrider Bilder und die Lebensalter derselben Zeitepoche entstammen. Der ungemein helle Fleischton, seine flaue und verblasene, etwas flache und kraftlose Modellierung, »die möglichste Einschränkung der Farbenleiter, Konzentration auf einen vollen Akkord« sind der Spätzeit des Meisters eigen, und nur dieser könnte man alle drei Bilder zuweisen. Voll unterstützt wird diese Annahme durch eine eigentümliche Bezeichnung auf den Lebensaltern. Hier steht am unteren Rande ziemlich klein: A° 44. und etwas weiter nach rechts und höher sind noch die Anfänge des Monogrammes, der erste Strich des H und ein Teil des G. sichtbar, darunter noch der Strich eines anderen Buchstaben. Möglicherweise hat hier eine Aufschrift gestanden, die vielleicht einem Besitzer missfallen hat, denn obwohl das Bild sonst völlig intakt ist, fehlt die rechte untere Ecke etwa $1\frac{1}{2}$ Zoll im Geviert. Ich würde mich hüten, irgend welchen Wert auf das A° 44 zu legen, wenn sich nicht bei dem Reinigen des Bildes die unzweifelhafte Echtheit desselben ergeben hätte; die Kleinheit dieser Aufschrift lässt mich vermuten, dass Baldung hierbei nur einen Vermerk für sich beabsichtigt und deshalb auch nicht die volle Jahreszahl ausgeschrieben habe. Die Lebensalter wären dem-

nach wahrscheinlich das letzte Werk seiner Hand, das auf uns gekommen ist, im Jahre vor seinem Tode entstanden, denn meines Wissens war von ihm bisher kein späteres Werk bekannt, als die Vanitas in der Sammlung des Konsul Weber in Hamburg vom Jahre 1540.[1])

Der Flügel mit den drei Grazien in Madrid trägt dem Kataloge nach auf der Rückseite in lateinischen Majuskeln die Aufschrift:

> Domini Frederici Magni, Comitis de Solms, et Dni. in Mintzenberg, generoso Dno. Joanni á Ligne, libero Baroni in Barbanson et Dno. in Buissir, etc. In imperiali urbe Francofurto ad Moenum, XXIII die Januarii · anno MDXLVII; amicitiae ac memoriae ergo datum.

Fridericus Magnus, Graf von Solms, ist 1521 geboren und 1561 gestorben, er war Lutheraner und mit Agnes, Tochter Johanns, Grafen von Wied, Witwe Caspars I, Grafen von Mansfeld, verheiratet; Johannes, Fürst von Ligne und Aremberg, starb 1568. Ob sich hieraus Aufschlüsse über die Wanderschaft der Bilder nach Spanien ergeben werden, erscheint fraglich, jedenfalls müssen sie noch im Laufe des XVI Jahrhunderts in die Sammlung Phillips II gelangt sein, denn wie mir Professor Justi freundlichst mitteilt, figurieren sie schon in dem 1600 aufgestellten Inventar unter den Pinturas que estan colgades en la pieça de la Contaduria, beschrieben als »3 junge nackte Weiber mit 3 Kindern und 3 Weiber mit dem Tod«, ohne Nennung eines Künstlernamens und taxiert zu 60 Dukaten.

Diesen zwei Bildern im Museo des Prado zu Madrid, deren Einreihung in das Werk Hans Baldung Griens ich hier befürwortet habe, möchte ich noch die Besprechung eines anderen Bildes folgen lassen, das meinem Dafürhalten nach demselben Meister angehört. Während obige beide Tafeln des oberdeutschen Meisters eine Wanderfahrt weit nach dem sonnigen Süden machten, ist dieses nach dem hohen Norden verschlagen worden und hat ein Asyl in dem National-Museum in Stockholm gefunden. Es ist der unter No. 1073 des von Dr. Göthe 1887 verfassten Kataloges unter Unbekannt, deutsche Schule, aufgeführte Merkur. Lebensgrofs, nackt, steht er nach rechts gewandt, in der linken Hand den Caduceus, zu welchem er emporfblickt, in der rechten Hand einen Apfel (?) haltend. Das bärtige Haupt, das im Profil nach rechts erscheint, ist mit einem geflügelten roten Helm geschmückt, an seinen Füfsen sind kleine Flügel befestigt und bunte Federn bedecken auch Teile des Unterleibes; auf dem rechten Oberschenkel sitzt eine Libelle. Hinter ihm liegt ein Panther oder eine Löwin, weiterhin steht ein kleiner gotischer Brunnen, zu dem blaugrüne Hänge, die sich von dem hellen Himmel abheben, den Hintergrund bilden. Auf der Rückseite befinden sich auf schwarzem Grunde mit dem Pinsel in weifser Farbe flott gezeichnet, in von Arabesken umgebenen Kreisen die Brustbilder von Merkur und Saturn. Ich glaube nicht, dass, wie der Katalog hinzufügt und auch Clément de Ris annimmt, das Bild der Flügel eines Triptychons ist — wenigstens sind mir solche mit mythologischen Darstellungen nicht bekannt —, eher mag es einer Reihenfolge von Planetendarstellungen angehört haben.

Clément de Ris hat dasselbe in einem Artikel über die Stockholmer Sammlung besprochen (Gaz. des Beaux-Arts 1874, II, S. 399) und spricht die Meinung aus, dass es der sächsischen Schule um 1520 angehöre. Thausing hielt dasselbe, einer mir seiner Zeit gemachten mündlichen Mitteilung zufolge, für ein Werk des Jacopo de Barbari, allerdings, glaube ich, ganz mit Unrecht, denn aufser dem Caduceus be-

[1]) Die Mafse der Lebensalter sind 0,97 m Höhe und 0,73 m Breite.

rechtigt nichts auf unserem Bilde an Barbari zu denken, der doch dem ganzen Charakter seiner Kunst nach Italiener ist. Ganz abgesehen von dem durchaus nordischen Typus des Kopfes, der von einem dichten Vollbart ohne Schnurbart umrahmt ist, scheint mir auch das unleugbar Phantastische, das in der Auffassung der Person des Merkur liegt, mit diesem Meister absolut nicht in Einklang zu bringen. Clément de Ris und der Katalog haben unzweifelhaft Recht, in dem Bilde das Werk eines deutschen Künstlers zu sehen, hingegen scheint mir Ersterer zu irren, wenn er es der sächsischen Schule zuweist. Anklänge an diese sind ja wohl vorhanden, doch sehe ich der geistigen Auffassung wie den Formen nach weit eher Abhängigkeit von Dürer wie von Cranach; in dem Merkur tönt dieselbe Saite wie in den Figuren des stehenden Satyrs auf Dürers sogenannten »Grofsem Herkules«, B. 73 und den Figuren auf B. 96 und B. 97. Was mich das Bild für Baldung in Anspruch nehmen lässt, ist vor Allem die für diesen Meister charakteristische Malweise: der ganz dünnflüssige glatt vertriebene Auftrag der Farbe, die weiche Modellierung des hellen Fleischtones mit schwärzlichen Schatten bei breiten, dünn aufgesetzten Lichtern und der Typus des Kopfes. Diese halbgeschlossenen Augen, das vortretende Nasenbein, die geschwungenen Lippenlinien bei starker Unterlippe, der dichte Vollbart ohne Schnurbart kehren öfters bei Baldung wieder; am auffallendsten in der Figur des Saulus auf dem Stephanus-Martyrium von 1522 der Berliner Galerie No. 623. Die Ähnlichkeit mit diesem ist eine so grofse, dass man auf die Benutzung desselben Modelles schliefsen möchte, das auf dem Berliner Bilde etwas gealtert erscheint. Einen dem Merkur sehr ähnlichen Kopftypus hat ferner der knieende alte König auf der Anbetung der Könige der Berliner Galerie No. 603A. Auch eine gewisse Ungeschicklichkeit des Stehens und eine steife Fufsstellung, wie sie auf dem einen Madrider Bilde und den Lebensaltern bemerkbar sind findet sich bei dem Merkur, ebenso der unverhältnismäfsig kurze unbeholfene Daumen, der Baldung eigen ist. Das Ausschlaggebende für Baldung liegt aber, wie gesagt, mehr noch in der technischen Behandlung. Die kräftigere Modellierung des Nackten, der wärmere Fleischton, die Anklänge an Dürer weisen auf eine bedeutend frühere Entstehungszeit als diejenige der Madrider Bilder und der Lebensalter; der Merkur steht in alledem der Kreuzigung von 1512 (Berliner Galerie No. 603) am nächsten und möchte ich ihn jedenfalls in dies zweite Jahrzehnt des XVI Jahrhunderts versetzen.[1])

Ich hoffe, dass meine Ausführungen über die Madrider und das Stockholmer Bild einer Nachprüfung von anderer Seite Stand halten werden und dieselben dann einen dauernden Platz in dem Werke Hans Baldungs behaupten.

Dieses kann ich endlich noch durch ein bis jetzt unbekannt gebliebenes Bild des Meisters bereichern, dass ich in dem Königlichen Schlosse Schönhausen bei Berlin

[1]) Gröfse des Bildes: 1,94 m hoch, 0,64 m breit. Wie mir Dr. Göthe freundlichst mitteilt, wurde das Bild 1869 für das National-Museum erworben und befand sich früher vermutlich auf dem Königlichen Schlosse Grypsholm in Schweden; Clément de Ris erzählt, es stamme aus der Plünderung Prags 1648. Worauf Clément de Ris diese Behauptung stützt, weifs ich nicht, ich habe vergeblich nach einer thatsächlichen Unterlage dafür gesucht. Auch in dem Inventar der Kunstsammlung der Königin Christine von 1652 (M. A. Geffroy, Notices et extraits des Manuscrits concernant l'histoire ou la littérature de la France, qui sont conservés dans les bibliothèques et archives de Suède) auf das Dr. Stiassny in Wien, der seit lange eine Monographie Hans Baldungs vorbereitet, mich hinwies, habe ich keine Nachricht über den Merkur finden können, trotzdem eine grofse Anzahl aus der Prager Kunstkammer stammende Bilder erwähnt werden.

befindet; Dr. Scheibler hatte die Freundlichkeit mich darauf aufmerksam zu machen. Es stellt eine etwas überlebensgrofse Caritas dar.[1] Ein dunkelroter Mantel bedeckt die linke Schulter des jugendlichen, dem Beschauer voll zugewandten Weibes und fällt über den rechten Unterarm herab, die rechte Brust freilassend. An diese gelehnt hält sie in ihrem Schofse ein schlafendes Kind; ein zweites, mit einer Traube in der Hand, blickt hinter ihrer linken Schulter hervor. Von ihrem Haupte wallt ein durchsichtiger durch ein Diadem befestigter weifser Schleier, der sich auch über das Köpfchen des hinten stehenden Kindes legt. — Leider ist die Bezeichnung des Bildes, die sich auf dem schwarzen Hintergrunde in der oberen linken Ecke befindet, nicht vollkommen erhalten und gerade das Wichtigste, die beiden letzten Ziffern der Jahreszahl fehlen. Erhalten ist

I·I _DVNG
ECİT
15

Ob der Überrest zwischen dem ersten und zweiten Strich vielleicht ein Teil des G ist, ist nicht mehr zu bestimmen. Sollte es nur ein Trennungszeichen sein, so wäre es meines Wissens der einzige Fall, in dem der Künstler mit J. Baldung bezeichnet hätte. Dass gerade die Zeitangabe fehlt, ist sehr bedauerlich, denn es wären durch dieselbe sichere Rückschlüsse auf die Entstehungszeit der Madrider Bilder möglich gewesen. Diese und das Schönhausener Bild können nicht weit auseinander liegen. Der Frauentypus, hier nur vergröbert durch das ungünstige Gröfsenverhältnis, ist der mittleren Figur auf den drei Grazien und dem zweiten stehenden Mädchen auf den Lebensaltern ganz ähnlich. Es ist der gleiche runde Kopf, dieselbe sehr hohe Stirn, die nur von einem schmalen Streifen lockigen Haares begrenzt ist, das ganz die gleiche detaillierte Behandlung zeigt, ferner derselbe kleine Mund mit den geschwungenen Lippenlinien und die etwas geschlitzten wenig geöffneten Augen. Nach Wegnahme des intensiv gelben dicken Firnisses erschien ein bleicher Fleischton, durch kalte bleigraue Schatten modelliert und ganz in derselben dünn aufgetragenen Farbe und glatt vertriebenen Manier behandelt, wie sie die oben besprochenen Bilder zeigen. Nach alledem wird auch die Caritas sicher der späten Schaffensperiode Baldungs angehören. Die Erhaltung des Bildes ist bis auf Übermalungen in dem Haar, dem roten Gewande und hauptsächlich am Halse des hinten stehenden Kindes eine sehr gute; das Rot des Mantels erinnert auffallend an Bilder Cranachs. Die Ausführung ist eine ebenso sorgfältige wie auf kleinen Bildern, in denen Baldung aber stets reizvoller bleibt; für grofse Figuren ist seine Malweise zu flach, sein Fleischton, besonders in der späteren Zeit zu farblos und die Modellierung desselben zu kraftlos.

---

[1] Holz, 91 cm hoch, 63½ cm breit.

VERSUCHE DER AUSBILDUNG DES GENRE IN DER FLORENTINER PLASTIK DES QUATTROCENTO

VON W. BODE

Eine Kunst von dem ausgesprochenen Naturalismus, wie ihn die italienische Plastik des XV Jahrhunderts aufweist, wird von vornherein auf einen stark genrehaften Zug schliefsen lassen. In der That bekunden die Monumente diesen Zug aufs deutlichste. Gerade in Florenz ist derselbe am entschiedensten ausgesprochen; hier sehen wir selbst einen Meister von so aufserordentlich monumentalem Sinn wie Donatello mit besonderer Freude Motive, welche ihm eine genrehafte Ausbildung zu gestatten schienen, zur unmittelbaren Wiedergabe seiner Eindrücke aus dem florentiner Volksleben benutzen und mit seiner einzigen Frische und Kraft und mit fast behäbiger Breite uns vorerzählen.

Auch das Trecento, und selbst das frühere Mittelalter hatten in ihrer Art ein Genre in der Plastik aufzuweisen: die Darstellung der Jahreszeiten, der Monate, der Gewerke und sonstigen menschlichen Beschäftigungen hatten dazu Gelegenheit geboten; und, wie zur Entschädigung für die einförmige Wiederholung heiliger Gegenstände, hatte der Humor der Künstler sich gewisser, halb versteckter Plätze bemächtigt, an denen sie in beifsender und derber Weise die Unsitten der Zeit, die Schwächen und Laster ihrer Vorgesetzten geifselten: an den Wasserspeiern der Kirchen, an den Unterseiten der Sitze in den Chorstühlen und Bischofssitzen. Das Genre in der Plastik des Quattrocento in Italien ist in Art und Auffassung grundverschieden von jenen sittenbildlichen Schnitzwerken des Mittelalters: es fehlt demselben jeder, auch der leiseste Anflug von Karrikatur oder gar von boshaftem Beigeschmack; soweit es überhaupt sich geltend macht, erscheint es als ein Ausfluss der realistischen Richtung der Zeit, welche aus ihrer nächsten Umgebung die Modelle und Anregungen zu den heiligen oder historischen Gegenständen nimmt, die sie dadurch aber, dank der keuschen und grofsen Auffassung, keineswegs herunterzieht, sondern dem Beschauer nur verständlicher und eindringlicher macht.

Ein Motiv der Plastik, welches schon in der zweiten Hälfte des Trecento, namentlich in Florenz, einen ausgesprochen genrehaften Charakter erhält, ist die Darstellung der Jungfrau mit dem Kinde. Ganz besonders haben die Statuen und Statuetten der Madonna von Nino Pisano diesen Charakter; die Gottesmutter scherzt mit dem Christuskinde, dem sie einen Vogel zeigt oder einen Apfel reicht, und das in der Bildung seines winzigen Körpers, in dem Hemdchen oder Röckchen, mit dem es bekleidet ist, sich durch nichts von einem einjährigen Kinde des ersten

besten italienischen Bürgers unterscheidet. Die Auffassung dieser Darstellung bleibt auch im XV Jahrhundert im Wesentlichen dieselbe. Nicht am wenigsten hat dazu wohl der Umstand beigetragen, dass die Künstler, welche in Florenz den Übergang der Kunst des Trecento in die des Quattrocento besonders vermitteln und kennzeichnen, die Thonbildner, mit besonderer Vorliebe sich der Madonnendarstellung widmen. Bei ihnen und in ähnlichem Mafse bei ihrem grofsen Nachfolger, dem Meister der glasierten Thonbildwerke, Luca della Robbia, ist das Verhältnis der hl. Jungfrau zum Christkind regelmäfsig nichts als das köstliche und unerschöpfliche Spiel zwischen Mutter und Kind überhaupt, das sie in mehr oder weniger edler, fast immer neuer und reizvoller Weise auffassen und wiedergeben. Teilweise gilt dies auch für Donatello's Madonnendarstellungen, dessen realistischer Auffassung es entspricht, dass das Kind, in Windeln eingehüllt, auf den Armen der Mutter oder in einem Kinderstühlchen liegend, ganz besonders jung und hülflos wiedergegeben zu sein pflegt. Bei seinen Schülern und Nachfolgern, bei Michelozzo, bei Agostino di Duccio (z. B. in seinem Flachrelief der Madonna mit Engeln im Berliner Museum) und bei verschiedenen anonymen Künstlern, welche bekannte Vorbilder ihres Meisters nur mehr oder weniger geschickt zu variiren pflegen, beruht der Reiz ihrer Madonnenreliefs hauptsächlich auf dieser genrehaften Auffassung. Die jüngere Generation der florentiner Bildhauer, unter dem Vorgange und dem Einflusse von Desiderio da Settignano, hat in ihrer heiteren Anschauung, ihrer harmlosen und gefälligen Erzählungsweise, mit der köstlichen lokalen Färbung, auch die Madonnendarstellung in gleicher Weise zu einem verklärten Bild des florentiner Volkslebens ausgestaltet. Zahlreiche Reliefs in Marmor, Thon und Stuck und verschiedene Statuen und Statuetten von Antonio Rossellino und Benedetto da Majano legen Zeugnis dafür ab; das köstlichste Beispiel ist wohl Rossellino's Thonstatuette der Madonna mit dem lachenden Kinde im South Kensington Museum. Diese genrehafte Auffassung der Madonnendarstellung in der Plastik und ihre schlichte, verständliche und zum Herzen sprechende Art, im Gegensatze gegen die meist mehr typische und feierliche Auffassung desselben Motivs in den gleichzeitigen Gemälden, hat wohl in erster Linie dem plastischen Madonnenbilde seine grofse Beliebtheit beim florentiner Bürger und seine aufserordentliche Verbreitung verschafft.

Doch bei allen diesen Künstlern, in allen diesen Bildwerken wird die Madonnendarstellung doch nicht zum eigentlichen Genrebilde. Ist das Motiv auch noch so genrehaft, erscheint das Kind auch unmittelbar aus dem Leben gegriffen, so wird der Darstellung doch stets durch die Auffassung der Maria der weihevolle religiöse Charakter gewahrt. Selbst wenn ein Künstler, wie Antonio Rossellino oder Benedetto da Majano, in der Maria ein Modell seiner Umgebung fast porträtartig getreu wiedergiebt: in der Auffassung, in der Tracht und Haltung wird er sie stets über das Alltägliche hinausheben, wird er ihr stets den Charakter der hl. Jungfrau oder der Gottesmutter aufzudrücken bestrebt sein. Besonders stark ist dies bei Donatello's Madonnenkompositionen der Fall; es fehlt dieser Charakter aber selbst den Madonnen eines Mino und Rossellino nicht ganz. Was den plastischen Darstellungen der Maria mit dem Kinde seinen sittenbildlichen Charakter verleiht, ist daher fast ausschliefslich die realistische Auffassung und Wiedergabe des Kindes. Diese Auffassung des Kindes im weiteren Sinne ist für die Plastik des Quattrocento überhaupt charakteristisch: die einzige wirkliche Genrefigur ist im Quattrocento das Kind, insbesondere der »Putto«.

Der italienische Putto ist keineswegs gleichbedeutend mit unserem deutschen Ausdrucke »Kind«; ebensowenig würden die Bezeichnungen Knabe, Engel oder Genius dafür völlig zutreffend sein. Der Putto ist vielmehr ein Begriff, der spezifisch italienisch ist und auch in Italien erst im Quattrocento aufkommt und nur im Quattrocento recht eigentlich heimisch ist. Unter dem unmittelbaren Einflusse der italienischen Kunst des Quattrocento hat sich der Putto Anfang des XVI Jahrhunderts, namentlich durch Dürer und die Kleinmeister, auch in Deutschland auf kurze Zeit ein beschränktes Gebiet erobert. Im XVII Jahrhundert beleben dann niederländische Künstler, an ihrer Spitze P. P. Rubens, die Gestalt der Putto gerade auf italienischem Boden unter neuen Verhältnissen und in verschiedenartiger Weise; und aus dieser Gestalt entwickelt sich als letzte Phase der Putto in der Kunst des Rokoko.

Wie so manche Motive in der Kunst des Quattrocento, so verdankt auch der Putto dem Studium der Antike seine Entstehung; denn das Mittelalter kennt den Putto nicht. Die antiken Genien und Amoretten, welche gerade in der späteren römischen und teilweise noch in der altchristlichen Kunst eine so bedeutende Rolle spielten und welche die Künstler des XV Jahrhunderts in zahlreichen Denkmälern der verschiedensten Art unter Augen hatten, sind ohne Zweifel die Vorbilder, nach denen die Bildhauer des Quattrocento, Donatello an der Spitze, in ihrer eigenartigen schöpferischen Kraft ihren Putto geschaffen und gestaltet haben. Mit diesem antiken Vorbild vermischten und vereinigten sie die Gestalt des christlichen Engels in der künstlerischen Form, in welcher ihn das Mittelalter überliefert hatte; daher auch der Putto meist, bei Donatello sogar regelmäfsig, geflügelt erscheint und auch die Schar der Cherubim mit belebt und in seinen Kreis zieht.

Der Putto steht in dem köstlichen Alter des Kindes, in welchem dasselbe noch volle Harmlosigkeit und Naivetät besitzt, wo das Bewusstsein von Recht und Unrecht noch schlummert, und doch schon in dem unbewussten Drange nach Bethätigung der wachsenden Kraft und Selbständigkeit der Schalk sich in ihm rührt. Diese Kinderwelt ist eine Welt für sich, ein Paradies im Kleinen, voll ungetrübter Lebenslust und Lebensfreude, worin der Gegensatz zwischen dem Menschen und der übrigen Schöpfung und der Zwiespalt in der menschlichen Natur sich noch nicht ausgebildet haben. Im Alter der ersten Selbständigkeit, noch mit den rundlichen Formen, dem vollen Fleisch der ersten Jahre und noch vor dem »schulpflichtigen Alter«, bietet der Putto die erste Möglichkeit zu selbständiger künstlerischer Darstellung. Den germanischen Heinzelmännchen verwandt, ein gutherziger Kinderkobold, ist der Putto der echte Kunstkobold, der gute Werkstattsgeist des Bildhauers im Quattrocento; von ihm geschaffen, geht er ihm helfend und schmückend überall zur Hand und wird vom Künstler in seinen Werken wieder als guter Genius, als Schutzengel eingeführt. Von der Wiege bis zur Bahre steht er dem Menschen schützend zur Seite. Dem Christkind ist er älterer Gespiele, scherzt mit ihm oder verehrt dasselbe; an der Bahre steht er klagend, schmückt das Grabdenkmal mit Blumenkränzen oder verkündet den Ruhm des Verstorbenen. An der Ausschmückung des Gotteshauses hat der Putto den gröfsten Anteil: auf die Altäre und Tabernakel klettert er, um Guirlanden von Früchten und Blumen daran aufzuhängen, um einen Vorhang anzuknüpfen oder zurückzuschlagen, schaut vom Gesims lachend und ohne Ahnung der Gefahr in die Tiefe; auf die Brunnen steigt er, um das Wasser aus einem Schlauch herauszudrücken oder aus einer Vase auszugiefsen oder um einen Fisch zu erhaschen, der das Wasser aus seinem Maule spritzt; in den Ranken der Pilaster klettert er zwischen Blumen und Blättern, spielt in kindlicher Ausgelassenheit mit Seinesgleichen

oder singt zur Laute und Mandoline. Musik und Tanz ist überhaupt die gröfste Freude des Putto: an den Kanzeln drehen sich die Putten im lustigen Reigentanze nach der Musik, die andere Putten dazu aufspielen, oder sie begleiten mit ihrem Gesang das Spiel derselben; mit ihrer Musik, mit ihren kindlichen Spielen bieten sie, an den Altären und Kanzeln, die Aussöhnung mit dem ernsten Inhalt der Darstellungen aus dem Passionsdrama oder aus dem Leben der Heiligen; endlich bei Statuen treiben die Putten ihr Spiel an den Sockeln oder an den Ornamenten der Gewänder, indem sie den Charakter und den Beruf des Dargestellten in Übermut nachäffen und verspotten. So ist den Putten in der bildenden Kunst des Quattrocento eine ähnliche Rolle zugeteilt, wie den Satyrn im Satyrdrama für die Tragödie in der klassischen Zeit der griechischen Poesie.

Der Künstler, dem die italienische Kunst diese eigenartige köstliche Gestalt und zugleich ihre reiche und mannigfaltige Verwendung in der Kunst verdankt, ist wieder Donatello. Freilich haben seine unmittelbaren Vorläufer, in denen sich die neue Zeit durch die Lust an der naturalistischen Durchbildung der Dekoration und den Anschluss an die antiken Vorbilder ankündigt, denen aber jedes feinere Verständnis für die Natur und insbesondere für den menschlichen Körper noch abgeht, den Putto schon mit Vorliebe in ihren Dekorationen angebracht. Die Einrahmung des südlichen Portals am Dom von Florenz, von der Hand des Piero Tedesco, und die verwandte Dekoration des Nordportals von Nicolò d'Arezzo und Antonio di Banco sind besonders reiche und charakteristische Monumente dieser Art, deren Florenz noch verschiedene kleinere aufzuweisen hat: in allen ist der Putto der antiken Dekoration noch als ein unentwickeltes Glied entlehnt, wie die Vase, die Palmette und zahlreiche andere Ornamente der römischen Kunst, die mit Überresten gotischer Dekoration verquickt erscheinen. Erst durch Donatello erhält der Putto Fleisch und Blut, erhält er seine Bedeutung und Bestimmung. Wie und wo ihn der Künstler verwendet, ist ja allgemein bekannt; zählen doch gerade Donatello's Kompositionen mit Putten zu seinen beliebtesten Werken: die Aufsenkanzel am Dom zu Prato mit den tanzenden Putten und das köstliche Bronzekapitell darunter, das aufs reichste mit Putten dekoriert ist; die bald darauf für den Dom zu Florenz ausgeführten Relieftafeln der Sängertribüne; die Kindergruppen auf dem Relief der Verkündigung in Sta. Croce zu Florenz;[1] die Putten am Tabernakel der Peterskirche, die in mannigfachster Weise zum Inhalt des Tabernakels in Beziehung gesetzt und zum Schmuck desselben verwendet sind; die Putten am Marmorsarkophag des Averardo de' Medici in der Sakristei zu San Lorenzo, welche Wappen und Inschriften halten und Kränze tragen; die spielenden und in lauter Freude aufjauchzenden Bürschchen auf dem Taufbrunnen in San Giovanni zu Siena; die kleinen Reliefs mit musizierenden Engeln vom Hochaltar des Santo zu Padua. Wer aber näher auf die Werke des grofsen Florentiners eingeht, wird auch in den Dekorationen verschiedener anderer bekannter Meisterwerke eine ebenso eigenartige und geschickte Verwendung, eine ebenso lebendige und lebenswarme Gestaltung des Putto entdecken. Am Helm des bronzenen David im Bargello spielen Putten mit den Waffen des jungen jüdischen Helden; am Sattel und an der Rüstung des Gattamelata sehen wir sie in ähnlicher kindlicher Beschäftigung; am Gesims der Kanzeln in S. Lorenzo (wo man sie mit Unrecht für Arbeiten des Bertoldo

[1]) Zu den beiden Gruppen auf den Ecken des Gesimses gehört noch eine dritte, kürzlich aufgefundene Gruppe, die zur Zeit noch im Magazin der Kirche sich befindet; sie krönte die Spitze des Monumentes.

erklärt hat) tummeln sie sich in harmlosen Kinderspielen über den tief ergreifenden Darstellungen der Passion Christi; am Sockel der Judith lässt sie der Künstler ihr ausgelassenes Spiel treiben, um dem Blick des Beschauers von dem grausigen Anblick der Hauptgruppe eine Erholung zu bieten;[1]) ihren Spielen geben sie sich auch neben den ernsten Evangelisten auf den Reliefs an der Decke der Sakristei von S. Lorenzo hin. Auch als Einzelfigur ist Donatello's Putto durchaus derselbe: der bekannte grofse Bronze-Amor im Bargello, vom Künstler in seiner Vorliebe für reiche allegorische Bezüge und in missverstandener Nachbildung antiker Bildwerke aufs phantastischste ausgestattet, ist ganz von demselben Schlage, wie das Völkchen, das wir in den oben genannten Bildwerken und in manchen anderen stets in trautem Verein auftreten sehen. Wie neckisch, wie bäurisch derbe, nach unseren modernen prüden Begriffen, der Künstler seine Putten gelegentlich auftreten lässt, beweist der Brunnenputto in der Sammlung von M. Edouard André in Paris; freilich eine Werkstattsarbeit, aber gewiss nach der Erfindung des Meisters und unter seinen Augen ausgeführt.

Was oben zur Charakteristik der Putten im Allgemeinen gesagt ist, gilt ganz besonders für diese Darstellungen von der Hand ihres eigentlichen Schöpfers. Die Schüler Donatello's leben auch nach dieser Richtung von seinen Vorbildern, ohne sie weiter zu entwickeln. Buggiano bringt derbe Putten auf Schläuchen und neben Vasen als Schmuck der Sakristeibrunnen im Dom zu Florenz an, welche etwas starre und bäurische Wiederholungen ähnlicher Putten seines Lehrers sind; Agostino di Duccio und ein oder zwei anonyme Nachfolger fügen ihren Madonnengruppen eine Reihe von Engeln hinzu, den Putten in Gestalt und Wesen vollständig gleich, welche das Christkind durch ihr Spiel zu ergötzen suchen, und dasselbe gilt von den zahlreichen Reliefs und kleinen Einzelfiguren von Putten, mit denen das Innere von San Francesco in Rimini durch denselben Agostino ausgeschmückt ist; der Altar des Giovanni di Pisa in den Eremitani zu Padua und die kleine Bronzetafel Bertoldo's in den Uffizien, den Triumphzug des Pan darstellend, welche mit Scharen von Putten, die sich in ausgelassenen Kinderspielen tummeln, geschmückt sind, lassen ihr Vorbild unschwer in den Putten an den Bronzekanzeln von San Lorenzo, am Gattamelata und am Hochaltar in Padua wiedererkennen. Der gröfste unter allen Nachfolgern Donatello's in Padua, sein bester Schüler — ohne dass jener freilich sein Lehrer gewesen wäre —, Andrea Mantegna, übernimmt auch den Putto getreu von Donatello und macht ihn zu einer der köstlichsten Figuren in der ganzen von ihm abhängigen Malerei Norditaliens in den letzten Jahrzehnten des Quattrocento.

Eine wirkliche Weiterbildung erfährt der Putto erst durch Andrea del Verrocchio. Sein Streben auf liebevollste Durchbildung der Einzelgestalt macht sich auch hier geltend: während bei Donatello wie bei seinen Schülern die Putten regelmäfsig vereint erscheinen, eine ausgelassene kleine Schar, die gleichsam auf einander angewiesen sind, wie die Amoretten in der antiken Kunst, so führt uns dagegen Verrocchio den einzelnen Putto vor, sich selbst genügend und in seiner Abgeschlossenheit vollendet. Der bronzene Putto mit dem Fisch auf dem Brunnen des Palazzo Vecchio in Florenz ist sein klassisches Denkmal dieser Art; das Thonmodell eines

[1]) Die Gruppe bildete die Bekrönung eines Brunnens; aus den Ecken des Weinschlauchs, auf dem der Leichnam hockt, und aus den Masken am dreiseitigen Sockel sprudelte das Wasser. Daraus erklären sich die Motive der Sockelreliefs, welche in kindlichem Spiel Trunk und Trunkenheit parodieren.

ähnlichen Putto mit der Trompete in der Sammlung Dreyfuss in Paris, die beiden als Modelle zu einem Grabmal entstandenen liegenden nackten Putten und der kleine Johannes im Berliner Museum (diese vielleicht nur Werkstattsarbeiten) reihen sich ersterem nicht unwürdig an; und ähnliche Kinderfiguren hat Verrocchio auch in mehreren seiner Gemälde eingeführt. In diesen Gestalten, vor Allem in dem »Knaben mit dem Fisch«, hat der Künstler das vollendetste und lebensvollste Bild des Kindes im ersten Bewusstsein seiner Selbständigkeit und Kraft, in der harmlosen ungetrübten Freude an dem ihm erschlossenen Leben geschaffen. Einmal nur, in einer mehrfach vom Künstler variierten Komposition,[1]) in der Magdalena, die in einer Cherubimglorie gen Himmel fährt, hat Verrocchio Putten in gröfserer Zahl eingeführt: in der Schar von jugendfrischen Kinderköpfen hat er einen glücklichen Gegensatz gegen die herbe, mumienartig zusammengeschrumpfte Gestalt der heiligen Einsiedlerin zu finden gewusst.

Verrocchio's Nebenbuhler, als Goldschmied, als Bildhauer und Maler, Antonio Pollajuolo, so oft und so beharrlich mit ihm verwechselt, unterscheidet sich von demselben auch dadurch, dass er dem Putto keinen Platz in seiner Kunst einräumt. Wo dieser ausnahmsweise (in Begleitung der Caritas und als Wappenhalter) bei ihm vorkommt, ist er wenig kindlich und ebensowenig im Charakter des Putto seiner Vorgänger und Zeitgenossen gehalten; es fehlte dem Künstler der Humor in der Auffassung und der genrehafte Zug, der zu einer lebenswarmen Gestaltung des Putto unerlässlich war. Beide Eigenschaften werden wir einem etwas älteren Zeitgenossen dieser beiden Bronzebildhauer, dem Desiderio da Settignano, gewiss nicht absprechen können; aber doch erhält gerade durch Desiderio, dessen Einfluss die florentiner Marmorplastik in der zweiten Hälfte des XV Jahrhunderts nahezu beherrscht, eine wesentliche Einschränkung in seiner Stellung und Bedeutung in der florentinischen Kunst. Die eigene Welt, die Donatello's gewaltiges Genie in seiner dichterischen Begabung sich bei allem Realismus geschaffen hatte, bildete sich in dem schlichteren Talent seines Schülers, das durch einen aufsergewöhnlich entwickelten Geschmack und Formensinn bestimmt wurde, wieder zur Sphäre des Alltagslebens zurück — freilich zu der Sphäre des florentiner Lebens im Quattrocento, welches in künstlerischer Beziehung fast alle Entwickelungsphasen der Menschheit um ein Beträchtliches überragt. So werden die Gestalten Donatello's durch Desiderio wieder vereinfacht und vermenschlicht, so werden auch Donatello's Putten wieder zu Kindern von verschiedenem Alter: jugendliche Engel oder Chorknaben treten an die Stelle, welche bei Donatello der Putto eingenommen hatte. Nur als englischer Gespiele des Christkindes und regelmäfsig an den Friesen seiner architektonischen Aufbauten als Cherubim in reicher Fülle und neckischem Ausdruck erhält sich auch bei Desiderio der Putto in der für den Künstler charakteristischen Umbildung in vollendet reizenden Formen und anmutigen Typen.

Den gleichen Charakter behält der Putto auch bei den Nachfolgern Desiderio's, bei Antonio Rossellino, Benedetto da Majano, Mino und Matteo Civitali. An den Grabmonumenten sitzen die Putten klagend und halten das Leichentuch oder stehen neben dem Sarkophag, das Wappenschild des Verstorbenen haltend; oder sie tragen die

[1]) Eines der drei bekannten kleinen Thonreliefs besitzt das Kensington Museum; das zweite, das sich 1873 auf der ersten Donatello-Ausstellung in Florenz befand, ist in die Sammlung von M. Léon Bonnat in Paris übergegangen, ein drittes ist mit der Sammlung Davillier in den Besitz des Louvre gekommen.

Inschrift, die seinen Ruhm verkündet; sie stehen auf dem Gesimse der Altäre und heben Blumenkränze, die zu den Seiten herabfallen [1]); wie ein Kranz von grofsen Blüten bilden sie als Cherubim die Mandorla der Madonna, oder füllen die Gesimse der Altäre und Tabernakel. Wie bei Desiderio ist ihre Bildung, sind ihre Typen rein individuelle; vom Christkind, vom kleinen Johannes sind sie nicht mehr zu unterscheiden.

Mit diesem Ausmünden der Frührenaissance in einen zwar aufserordentlich reizvollen aber ideenarmen Naturalismus, der seine Umgebung kopiert und von den Gedanken seiner Vorgänger zehrt, war die Lebenskraft der Kunst des Quattrocento erschöpft; die Hochrenaissance — in der Plastik teilweise sofort der Barock — konnte hier mit ganz neuen Aufgaben wieder einsetzen und fand dazu die beste Grundlage; denn der Geschmack und Schönheitssinn und das Verständnis für architektonische wie für dekorative Wirkung sind kaum zu einer anderen Zeit so fein entwickelt gewesen, wie im Ausgange des Quattrocento.

In der vorstehenden Übersicht über die Entwickelung der Gestalt des Putto im Quattrocento fehlt ein Künstler, der selbst jedem mit der Kunst dieser Zeit nicht näher Vertrauten neben Donatello zuerst einfallen wird, wenn vom italienischen Putto die Rede ist: Luca della Robbia, der Künstler der zweiten Sängertribuna mit den musizierenden und tanzenden Kindern in der Opera des Domes zu Florenz. Aber gerade diese köstlichen Reliefs lassen bei näherer Betrachtung am besten erkennen, weshalb Luca hier weniger in Betracht kommt, als es sein hervorragender Anteil an der Entwickelung der Quattrocentoplastik sonst erwarten liefse. Luca's Kunst hat zwar einen ausgesprochen genrehaften Zug, aber diese in seinem schlichten Realismus begründete Eigentümlichkeit ist nicht mit jenem phantasievollen Schaffensdrange Donatello's verbunden; daher hat Luca nur geringen Anteil an der Ausbildung der neuen Typen, an der Schöpfung und Durcharbeitung der neuen Ideen der Renaissance. Seine Gestalten, seine Kompositionen sind dem florentiner Leben entlehnt; auch seine Kindergestalten, denen er nicht den grofsen subjektiven Zug aufdrückt, durch welchen Donatello den Putto recht eigentlich geschaffen hat. Luca's »Putten« im weiteren Sinne sind Kindergestalten im verschiedensten Alter, vom hülflosen Bambino bis zum halbwachsenen Jüngling, stets nach Alter und Geschlecht in feiner, individueller Weise charakterisiert. Was auch diesen Figuren des Künstlers ihren eigensten Reiz, ihren »Stil« giebt, durch die sie über die genrehafte Nachbildung der Aufsenwelt hinausgehoben werden, ist der unübertroffene Schönheitssinn des Künstlers, der Luca von allen Künstlern der neueren Zeit in Auffassung, Anordnung und Stil, namentlich des Reliefs, der Blütezeit der griechischen Plastik am nächsten verwandt erscheinen lässt, obgleich kaum ein Künstler seiner Zeit in seinen Werken so wenig das unmittelbare Studium der Antike verrät, wie gerade Luca della Robbia.

Luca's Neffe Andrea und dessen Sohn Giovanni, so lange er noch unter dem unmittelbaren Einflusse des Vaters stand, sind auch in ihrer Auffassung und Darstellung des Putto von ihrem grofsen Lehrer und Vorbilde abhängig: der Putto ist auch bei ihnen nur ein schönes frisches Kind, doch regelmäfsig schon von individuellerer Bildung, namentlich in den oft vollständig porträtartigen Köpfen. Andrea

---

[1]) Die beiden Marmorgruppen von je zwei Putten zur Seite eines niedrigen Kandelabers, die jetzt namenlos im Bargello stehen, sind Arbeiten aus der mittleren Zeit Benedetto's und scheinen ursprünglich auf dem Gesims der Marmorthür Benedetto's im Palazzo Vecchio gestanden zu haben.

benutzt jede Gelegenheit, Kinder in seine Kompositionen einzuführen: wo er nur kann, bringt er eine Mandorla mit den reizendsten Kinderköpfchen an; er erfindet recht eigentlich den Rahmen aus Engelköpfen; er ist der Schöpfer jener weltberühmten Wickelkinder am Spedale degli Innocenti in Florenz. Doch geht er, wie sein Sohn Giovanni, unter dem Einflusse seiner Zeitgenossen noch weiter in der dekorativen Verwendung des Putto; auf den Giebeln seiner Altäre und Tabernakel stehen Kinder und tragen schwere Fruchtgehänge oder sitzen zur Seite einer Vase oder eines Kandelabers, musizierend und singend. Zwei nackte Bürschchen, Dudelsack spielend, im South Kensington Museum, sind besonders anmutige Beispiele dafür. In der Durchbildung dieser Kinderfiguren erscheint Andrea besonders von Verrocchio beeinflusst. Wie weit selbst ein Künstler, wie Andrea della Robbia, in dem naiven Realismus und in der genrehaften Verwendung des Putto geht, beweist, dass auch von ihm eine jener humoristischen Brunnenfiguren, jener »Pissmännchen«, erhalten ist (im Museum zu Berlin), für welche die Renaissance die Anregung wieder aus der Antike genommen hat.

Neben dem Putto und doch, im weiteren Sinne dieses Begriffes, gerade wieder als Putto, erhält der volkstümliche Schutzpatron von Florenz, Johannes der Täufer, in seiner plastischen Gestaltung durch die florentiner Künstler des Quattrocento einen ausgesprochen genrehaften Zug. Während Donatello den Täufer in verschiedenen Statuen, bald jugendlich, bald im Mannesalter, als eine der grofsartigsten Charakterfiguren des Quattrocento hinstellt, hat er ihn gleichzeitig in Büsten und Reliefs als den älteren Gespielen des Christkindes charakterisiert. Seinem Beispiele folgen auch hier die Künstler aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, Desiderio und seine Nachfolger. Rossellino's Marmorstatue des kleinen Johannes, eine ähnliche bemalte Thonstatue von Verrocchio, die oben schon erwähnt wurde, eine gröfsere Zahl von Büsten in Marmor und bemaltem Thon oder Stuck, die zum Teil noch zwischen Donatello und Desiderio oder Rossellino streitig sind, zeigen ein junges heiteres Bürschchen von etwa fünf oder sechs Jahren, bei dem, aufser der Tracht, nichts an den späteren Beruf als Vorläufer Christi erinnert. Bald ist es das Bildnis eines Familiengliedes, dem man diese Einkleidung nur seinem Namensheiligen zu Liebe gegeben hat; bald eine köstliche Figur aus dem Volke. Diese letztere Auffassung zeigt auch die untersetzte Figur des kleinen Johannes in einer Grotte, welche kürzlich als Geschenk an die Berliner Sammlung gekommen ist und in der beiliegenden Lichtdrucktafel abgebildet ist.[1]) Da dieselbe glasiert ist, wird man bei der Bestimmung des Künstlers zunächst auf eines der Mitglieder der Familie della Robbia raten; aber Typus und Bildung des Körpers passen auf keinen dieser Künstler. Für Luca und Andrea ist das Bürschchen zu hässlich und derb, und der herkulische Körper zeigt viel zu kräftige, muskulöse Formen; zu Giovanni's schwächlichen Kinderfiguren passt die Gestalt aber noch viel weniger. Die kleine Figur muss also von einem anderen Künstler modelliert sein, der sie vielleicht in der Werkstatt des della Robbia glasieren liefs, wenn er ihr die Glasur nicht selbst gegeben hat.

Das breite bäurische Gesicht und die muskulösen Formen dieser Figur sind für ein Kind von vier oder fünf Jahren ganz ungewöhnlich und so eigenartig, dass sie den Meister dieser Arbeit unschwer in anderen Werken erkennen lassen müssen.

---

[1]) Leider ist dieselbe in der Photographie nicht nur ungenügend gekommen, sondern in der Zeichnung des Kopfes geradezu unrichtig und verzerrt.



FLORENTINER MEISTER UM 1450

RINGENDE KINDER UND KLEINER JOHANNES AM BRUNNEN

ORIGINALE IM K. MUSEUM ZU BERLIN

In der That glaube ich eine ganze Gruppe von Arbeiten, fast ausnahmslos in Thon ausgeführt, auf denselben Künstler zurückführen zu können, von denen zwei mit jenem Johannes in der Grotte vor wenigen Monaten für unser Museum erworben wurden, während drei oder vier andere Werke sich im South Kensington Museum befinden. Wie diese sämtlich in Florenz erworben wurden, so sind daselbst auch einige ähnliche Stücke im Kunsthandel oder Privatbesitz noch erhalten. Alle diese Arbeiten sind für die Frage, die uns hier beschäftigt, durch ihren ungewöhnlich genrehaften Charakter von besonderem Interesse. Der Künstler dieser Bildwerke, dessen Namen ich leider noch nicht anzugeben vermag, geht weiter darin, als alle seine Zeitgenossen in Florenz und im übrigen Italien; er schafft bereits Genregruppen, regelmäfsig in kleinem Format, und wählt gelegentlich Motive direkt von der Strafse; freilich wieder ausschliefslich aus dem Bereich der Kinderwelt. Seine Gruppen balgender Kinder, von denen unsere Sammlung das Hauptstück aufzuweisen hat, während ein Gegenstück und eine gröfsere schadhafte Gruppe, letztere ausnahmsweise in pietra serena ausgeführt, im Kensington Museum sich befinden, sind so bezeichnend für den Künstler und ihm so in Fleisch und Blut übergegangen, dass auch sein Christkind in der Madonnengruppe der Berliner Sammlung und die Kinder um die Caritas (in Florenz) genau dieselben Strafsenjungen sind, wie jene, und sich ebenso wild auf dem Schofs der Mutter gebahren, wie jene auf der Gasse.

Zwei dieser kleinen Gruppen scheinen Gegenstücke zu sein: das ringende Kinderpaar der Berliner Sammlung, das auf der beiliegenden Lichtdrucktafel abgebildet ist, und die sich balgenden Knaben auf einer Bank im South Kensington Museum, nebenstehend in Hochätzung wiedergegeben. Beide sind in Thon modelliert und etwa 10 cm hoch; die Londoner Gruppe ist schadhaft und stark abgewaschen, die Berliner gut erhalten; sogar in ihrer ursprünglichen Bronzierung, die mir aus so früher Zeit und in der Färbung wie hier noch nicht vorgekommen ist. Die Bronzierung ist nämlich, wie in den Tiefen noch deutlich erkennbar, mit einem tiefrötlichen Bronzestaub ausgeführt, der unmittelbar auf den Thon aufgetragen ist und mit der Zeit einen dunklen, in den Tiefen noch schillernden Ton angenommen hat. Die Gruppe des Berliner Museums zeigt zwei nackte Kinder, Knabe und Mädchen von etwa vier Jahren, mit Musikinstrumenten; der Knabe hat eine Doppelflöte, das Mädchen den Dudelsack gespielt. Aber das einträchtige Spiel ist durch den bösen Buben gestört, der sich seiner Gefährtin mit Liebkosungen genähert hat; die Kleine sucht sich ärgerlich aus der Umarmung des Knaben loszuringen und beifst ihn, als die schwächere, in die Finger, die er ihr an den Mund gelegt hat. Das derbe Motiv ist fein beobachtet; Bewegung und Formen sind mit eben so viel Frische wie Wahrheit wiedergegeben. Die untersetzten Gestalten, die fleischigen Formen, die muskulösen Arme und Beine, die quadratischen Köpfe auf kurzem Hals verraten denselben Meister, der den kleinen Johannes in der Grotte modelliert hat; ohne Glasur erscheinen aber hier die Formen weniger übertrieben, und durch die angestrengte Bewegung ist die Muskulatur mehr gerechtfertigt als dort.

Das Gegenstück im South Kensington Museum (No. 253, im Jahre 1876 erworben), fast genau in gleicher Gröfse, zeigt ein ganz ähnliches Motiv. Zwei nackte Bürschchen, wieder im Alter von vier oder fünf Jahren, sitzen nebeneinander auf einer Steinbank, die Füfse auf einen an der Erde liegenden Sack, wohl einen Weinschlauch gestellt, über dessen Besitz sie in Streit geraten zu sein scheinen; erbittert sind sie sich in die Haare gefahren und der eine beifst den anderen in die Hand. Dadurch, dass hier die Bronzierung oder Bemalung samt der Stuckschicht darunter

abgewaschen wurde, ist die Wirkung unerfreulicher, erscheint die Ausführung derber und flüchtiger als in der Berliner Gruppe; auch sind hier in der That die Gestalten kürzer und hässlicher.

Dieselbe Sammlung besitzt eine beinahe lebensgrofse, in florentiner Sandstein (pietra serena) ausgeführte Gruppe, von ganz verwandtem Motiv; leider fragmentiert (No. 5769, im Jahre 1859 erworben): zwei sich raufende nackte Buben, die im Streit an die Erde gefallen sind. Das Motiv, die muskulöse Bildung und untersetzte Statur der Knaben scheinen mir mit Sicherheit auf denselben Meister hinzuweisen. Ein Stück Ornament, welches an einer der Figuren noch erhalten ist, lässt darauf schliefsen, dass die Gruppe als Teil einer architektonischen Dekoration entstanden ist.



Gruppe aus gebranntem Thon
im South Kensington Museum zu London.

Die gleichen Formen, der gleiche hässliche Typus lässt auch die lebensgrofse Thonbüste eines San Giovanni im Kensington Museum (No. 4496, eine Erwerbung aus dem Jahre 1859) als eine Arbeit desselben derb naturalistischen Künstlers erkennen. Die tête carée, der kurze Hals, die breite Stupfnase, die derben aufgeworfenen Lippen, die dicken Augenlider, die charakteristischen Kennzeichen bei den Kinderköpfen jener Gruppen, finden wir hier übereinstimmend wieder; nur erscheinen sie hier, bei der Gröfse und Durchführung, noch stärker und wirken noch hässlicher.

Zur vollständigeren Kenntnis dieses eigentümlichen Künstlers, sowie namentlich zur Bestimmung der Zeit seiner Thätigkeit und seiner künstlerischen Herkunft ist eine Madonnenstatuette von besonderer Bedeutung, die kürzlich als Geschenk eines Ungenannten in unsere Sammlung kam und im Lichtdruck hier abgebildet ist. Die Figur der Jungfrau mit ihren schlanken Formen, ihrem kleinen Kopf, dem langen Hals und der koketten Bewegung — Eigenschaften, die sie den Gestalten Desiderio's verwandt erscheinen lässt — und die Art, wie der gefütterte Mantel über den Kopf gezogen ist und über der Stirne wellige Falten bildet, was noch an die mit der Kunst des Trecento nahe zusammenhängenden Thonbildner erinnert, würden gewiss nicht auf den Gedanken bringen, dass hier eine Arbeit desselben Künstlers, der jene Gruppen ringender und sich balgender Kinder fertigte, vorliegen könne. Aber die Figur des Christkindes, seine Auffassung und Bildung setzen dies aufser allen Zweifel.



9.

FLORENTINER MEISTER UM 1450

MARIA MIT DEM KINDE

ORIGINAL IM K. MUSEUM ZU BERLIN

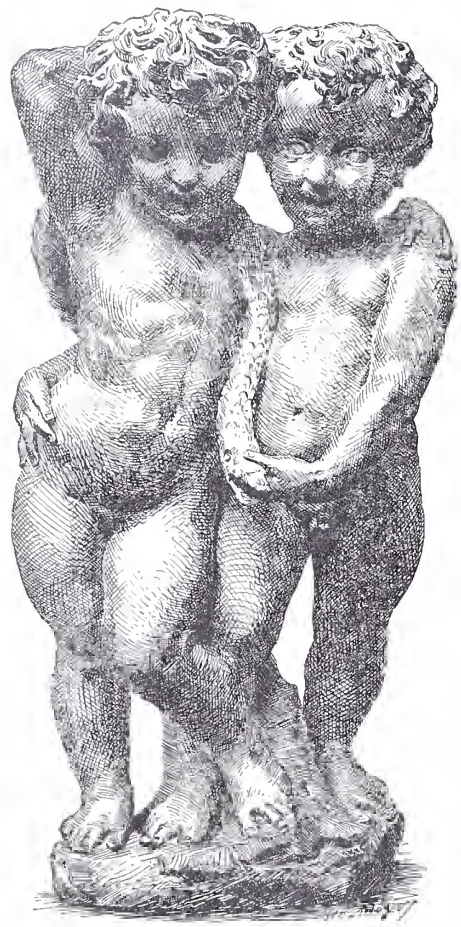
Die Art, wie der nackte Knabe sich auf dem Schofse der Mutter gebärdet, wie er in wilder Freude das Gewand der Mutter aufreist, um sich an ihre Brust zu stürzen, die untersetzten, kräftigen und muskulösen Formen, die derben, ja hässlichen Züge des Kopfes auf dem kurzen Halse: alle diese Kennzeichen haben wir auch als charakteristische Eigenschaften der Kindergestalten jener Gruppen kennen gelernt.

Wenn hier die eine Kindergestalt noch nicht überzeugen würde, so müsste doch eine ähnliche kleine Gruppe der Caritas, welche in einzelnen Teilen eine treue Wiederholung dieser Madonnenstatuette ist, die letzten Zweifel beseitigen. Diese Gruppe befindet sich im Kunsthandel in Florenz. Die Gestalt der Caritas, auf einer Bank sitzend, hat fast genau dieselbe Haltung und Gewandung, wie die Jungfrau der Berliner Madonnengruppe; nur ist der Mantel nicht über den Kopf gezogen und der rechte Arm, dessen Ärmel bis sur Schulter abgestreift ist, hält statt des Buches einen Knaben an der Hand. Der Kopf, freilich entstellt durch moderne Überarbeitung, ist gröfser und ohne den Reiz in Haltung und Bildung, wie bei der Maria; der fest geschlossene Mund und die müden Augen geben ihm einen starren und beinahe mürrischen Ausdruck. Die derbere Formenbehandlung, die auch in der weniger schlanken Figur sich bekundet, zeigt sich namentlich auch in der muskulösen Bildung des nackten Armes, der einem Facchino Ehre machen würde. Auf dem linken Knie der Figur hockt ein nackter Knabe, genau derselbe Bursche, wie das Christkind in der Madonnengruppe, der auch ganz in derselben Bewegung nach der Brust der Mutter greift. Rechts und links vom Sitz der Mutter stehen zwei andere nackte Knaben, jeder mit einer Blume in der Rechten und zur Mutter aufschauend, in ihren hässlichen, beinahe zwerghaft untersetzten Formen den Knaben auf dem Schofse noch weit übertreffend. Diese beiden Gestalten sind so abschreckend plump, dass an eine eigenhändige Arbeit unseres Meisters wohl nicht zu denken ist. Entweder hat ein Nachahmer desselben die Madonnengruppe in ungeschickter Weise zu einer Gruppe der Caritas umgestaltet oder er hat eine ähnliche Gruppe dieses Künstlers roh kopiert. Letzteres wird dadurch wahrscheinlich, dass sich im Privatbesitz in Florenz noch ein anderes Exemplar derselben Gruppe befinden soll.

Das Kensington Museum besitzt noch eine Kindergruppe aus Thon und beinahe in Lebensgröfse (No. 8527, im Jahre 1863 erworben), die sich zwar nicht mit gleicher Sicherheit, wie die bisher betrachteten Werke, aber doch mit Wahrscheinlichkeit unter die Arbeiten unseres anonymen Meisters einreihen lässt. Es ist das Modell einer Brunnengruppe: Zwei nackte Kinder, die sich umfasst halten, zerren den Hals eines Schwanes hinter ihnen zwischen sich durch, der den Ausguss des Brunnens bildete. Unschwer lässt sich für diese Gruppe das Vorbild in einer ähnlichen Kindergruppe von Donatello erkennen: die beiden sich umfassenden Knaben rechts auf dem Verkündigungstabernakel in Sa. Croce zu Florenz. Das Kind, welches seinen rechten Arm hinter den Kopf legt, hier freilich ein Mädchen, ist im Motiv, Ausdruck und Bewegung dem einen Knaben jener köstlichen Gruppe Donatello's fast genau entlehnt; nur ist die Bewegung des Armes, der dort den Fruchtkranz hält, hier unmotiviert, und sind die Formen viel derber und wenig kindlich. Formenbehandlung und Auffassung (bis zur Nacktheit der Kinder, der Umwandlung des Knaben in ein Mädchen und der unzarten Weise, wie das Geschlecht derselben gezeigt wird) scheinen mir für unseren »Meister der derben Kinder«, wie man ihn treffend nennen könnte, durchaus bezeichnend zu sein.

In dieser Gruppe sowie in der unzweifelhaft von dem Künstler herrührenden Madonnenstatuette des Berliner Museums ist uns der Anhalt zur Bestimmung der

Zeit seiner Thätigkeit und seiner Stellung innerhalb der florentiner Kunst gegeben. Beide weisen auf einen Nachfolger Donatello's um die Mitte des XV Jahrhunderts. Das genrehafte Motiv und die vollen Formen jener kleinen Kindertypen könnten, bei oberflächlicher Betrachtung, auf eine viel spätere Zeit hinweisen, wie denn in der That die Berliner Gruppe im florentiner Kunsthandel als eine Arbeit des Barock galt und die Gruppe in pietra serena im South Kensington Museum als »ascribed to Francesco San Gallo, about 1540«, im Katalog verzeichnet ist. »Die energische Bewegung und die wirkungsvolle Herbigkeit des Stils«, die der Verfasser des Katalogs mit Recht als bezeichnend für diese Arbeit hervorhebt, sind aber keineswegs, wie er meint, »augenscheinlich von einem engen Anschluss an die grofse Manier des Michelangelo abgeleitet«, sondern tragen den Charakter der früheren Zeit des Quattrocento, speziell der unmittelbar von Donatello abgeleiteten Kunst. Für die Barockzeit sind die Formen zu herbe und zu hässlich, für die Hochrenaissance sind sie zu realistisch, für beide Epochen ist die Auffassung zu unbefangen und naiv. Mit den Putten des Verrocchio verglichen, erscheinen die Kindergestalten unseres Meisters, bei einer unleugbaren Verwandtschaft, doch derber, eckiger, hässlicher und durch die Übertreibung der starken und muskulösen Formen zu wenig kindlich; lauter Züge, die auf einen älteren, altertümlicheren Künstler hinweisen. Die Gestalt der Maria in der Berliner Madonnenstatuette ergiebt die gleiche Zeit und Richtung: in der schlanken Bildung und zierlichen Haltung die Verwandtschaft mit dem jungen Desiderio, also einem Donatello-Schüler, und andererseits, in der vollen Gewandung und den kräftigen Falten noch der Anschluss an die altertümlichen florentiner Thonbildner aus der ersten Hälfte des Quattrocento. Die jüngeren Meister, die eine verwandte Richtung in der lebendigen Bewegung und reichen Gewandung zeigen, namentlich Verrocchio und Antonio Pollajuolo, sind doch schon viel detaillierter und individueller und dadurch zugleich weniger grofs in den Motiven. In der Bildung der Kinder ist eine gewisse Verwandtschaft mit den nackten Kinderfiguren des Vittore Ghiberti in der Einrahmung der Bronzethüre des Andrea Pisano zu bemerken. In anderen Teilen sind diese Figuren aber wesentlich verschieden; auch bieten dieselben zu wenig



Gruppe aus gebranntem Thon
im South Kensington Museum zu London.

Anhalt für ein sicheres Urteil. Zu einer Bestimmung des Namens unseres Meisters habe ich bisher vergeblich nach einem festen Anhalt gesucht.

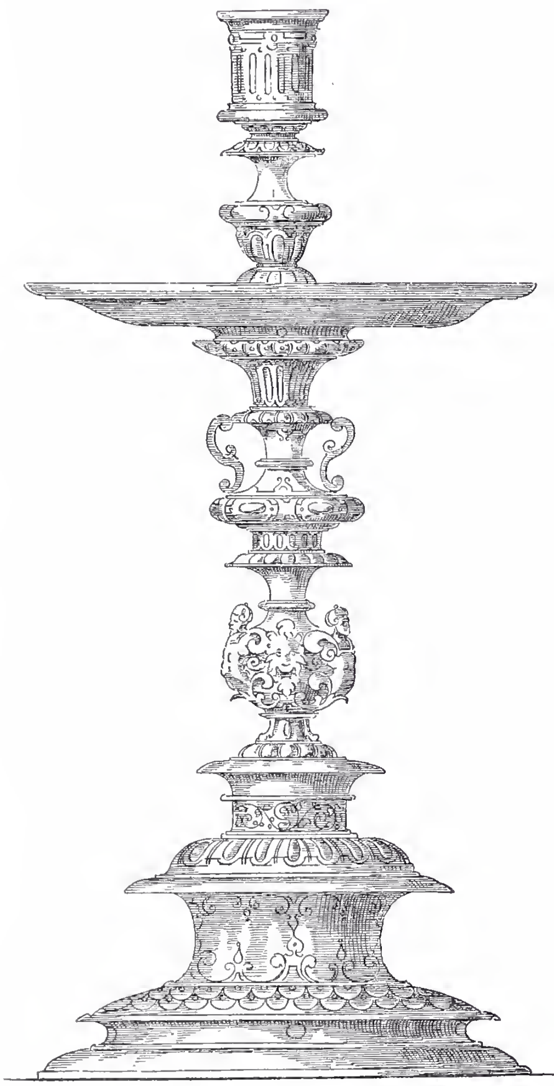
Wenn nun dieser Künstler in allen jenen Gruppen eine völlig genrehafte Auffassung zeigt, ja, in jenen Kindergruppen geradezu als Genrebildhauer bezeichnet werden muss, so ist doch auch für ihn die Beschränkung auf das Kind, auf den Putto, charakteristisch; in seiner Madonnengruppe, in der das Christkind ein garstiger Strafsenjunge ist, sucht der Künstler doch die Maria als die göttliche Jungfrau durch Auffassung und Tracht zu kennzeichnen. Auch in diesem am meisten vorgeschrittenen und am stärksten realistischen Meister des Genre verleugnet sich der Charakter der florentiner Kunst des Quattrocento keineswegs: eine keusche Auffassung und religiöse Scheu bewahren sie vor dem Vorschreiten in der genreartigen Ausbildung biblischer Gegenstände und verhindern dadurch eine weitere Ausbildung eines eigentlichen Genres in der Plastik.[1]) Wohin, bei dem naiven Realismus, dem angestrengten Streben nach völliger Befreiung von dem Manierismus des Trecento und der dadurch bedingten Abhängigkeit des Quattrocento von den unmittelbaren Vorbildern in der Natur, eine rein genrehafte Umbildung biblischer Motive führen konnte, beweist der einzige Versuch der Art, der in Italien — freilich aufserhalb Florenz — gemacht worden ist: die Gruppen des Modenesen Guido Mazzoni und teilweise auch deren Vorbild, die Gruppe der Beweinung Christi, von Nicolò dall' Arca, in der Chiesa della Vita zu Bologna.

Die Beschränkung des Genres auf die Kinderwelt und die Schöpfung des Putto durch die florentiner Bildhauer hatte, abgesehen von der naiven Rücksicht auf die Schönheit und auf die religiöse Scheu, noch einen besonderen Grund in der Stellung des Quattrocento zur Kunst der Antike, ganz besonders in Donatello's Verhältnis zu derselben: die hohe Wertschätzung derselben, selbst in den mittelmäfsigsten Erzeugnissen, führte zu dem selbstlosen Bestreben, in allen Motiven, so weit als möglich selbst in religiösen und Heiligenmotiven, sich dem Vorbilde der Antike anzuschliefsen, ja dasselbe mit möglichster Treue zu kopieren. Neben der naiven Freude an der Kindernatur hat gerade dieser Grund ganz besonders zu der Nachbildung der antiken Amoretten, zur Schöpfung des Putto und seiner aufserordentlich reichen Anwendung in der Plastik des Quattrocento beigetragen. Die Gestalt des Putto ist der antiken Kunst entlehnt und ebenso hat die Frührenaissance die Art seiner Verwendung ganz der Antike abgesehen. Für Donatello selbst lassen sich sogar fast alle Motive mit Putten auf antike Vorbilder zurückführen. Auch für jene genrehaften Kindergruppen seines anonymen Nachfolgers ist dies der Fall. Wenn nun ein genaues vergleichendes Studium notwendig ist, um diese Thatsache klarzulegen, wenn wir erst dadurch überhaupt auf den Gedanken der Verwandtschaft zwischen der Kunst des Quattrocento und der Antike geführt werden, so ist dies wahrlich nicht der geringste Ruhm für die Kunst des Quattrocento: die Umbildung der antiken Vorbilder ist eine völlig eigenartige, der Geist, mit dem dieselben belebt sind, ein durchaus neuer, realistischer.

[1]) Eine ganz eigentümliche Gattung von Genrefiguren, für die mir bisher kein Beispiel unter den erhaltenen Bildwerken des Quattrocento bekannt geworden ist, erwähnt eine von Bertolotti in den »Arti minori alla corte di Mantova« veröffentlichte Urkunde. Ein Beamter des Markgrafen Friedrich von Mantua meldet diesem in einem Briefe vom 26. August 1458 mit einer Sendung von Florenz die Ankunft von »quattro visi de terra cotta de due vecchie e dui grossi, che ridono insieme che pur è una consolatione da vedere e chi li vede bisogna che voglia o non comenci a ridere«.

DIE HANDZEICHNUNGEN DES HAMBURGER GOLDSCHMIEDES JAKOB MOERS IN DER ORNAMENTSTICHSAMMLUNG DES KÖNIGLICHEN KUNSTGEWERBE-MUSEUMS ZU BERLIN

VON AUGUST WINKLER



Leuchter, Höhe: 0,305 m.

In der Ornamentstich-Sammlung des Königlichen Kunstgewerbe-Museums befindet sich eine Gruppe von wertvollen Goldschmiedszeichnungen aus dem Ende des XVI Jahrhunderts, Gefäſse der mannigfachsten Art, Tafelaufsätze, Geräte und Waffen, teils farbig ausgeführt, teils in flüchtigen Entwürfen und in den verschiedensten Gröſsen. Zeichnung und Färbung, gleiche Beischriften auf einer Anzahl von Blättern, die Verwendung des gleichen Papieres, sowie die Form und Ornamentik der dargestellten Gegenstände beweisen deutlich die Zusammengehörigkeit und die Entstehung dieser Entwürfe durch dieselbe Hand.[1]) Die Ausführung der Blätter bekundet in der freien Handhabung von Feder und Farbe, in der festen, sicheren und sichtlich mühelosen Linienführung ein über das gewöhnliche Handwerksvermögen erheblich hinausgehendes Zeichengeschick. Fast ausnahmslos sind die Entwürfe mit der Feder gerissen, vereinzelt mit Schraffierungen und leicht getuschter Schattengebung versehen. Die dargestellten Geräte sind im Aufriss, doch mit seitlicher Verkürzung und Abrundung wiedergegeben. Die silbernen Teile sind ungetuscht oder durch Grau und blasses Blau, die goldenen oder vergoldeten durch Gelb oder Rotbraun angedeutet, Edelsteine und Lackfarben durch Bunttuschung; auch aufgesetztes Gold findet sich an einzelnen Beispielen. — Es liegt hier

[1]) Die Blätter stammen aus dem alten Besitz des Königlichen Kupferstichkabinets; ihre weitere Provenienz ist nicht mehr feststellbar

in seltener Mannigfaltigkeit der Nachlass eines tüchtigen deutschen Goldschmiedes vor, über welchen sich bei der Katalogisierung der Handzeichnungen des Königlichen Kunstgewerbe-Museums, wo diese Blätter vorläufig die Katalognummern 1422—1505 und 776 tragen, folgende nähere Wahrnehmungen ergeben haben.

Der Name des Meisters ist durch eigenhändige Bezeichnung auf dem einen der Blätter ohne weiteres sicher gestellt: Bl. 1475, das die Zeichnung einer grofsen Silbertruhe enthält, trägt in grofsen lateinischen Majuskeln die Beischrift

IACOP MORES
F

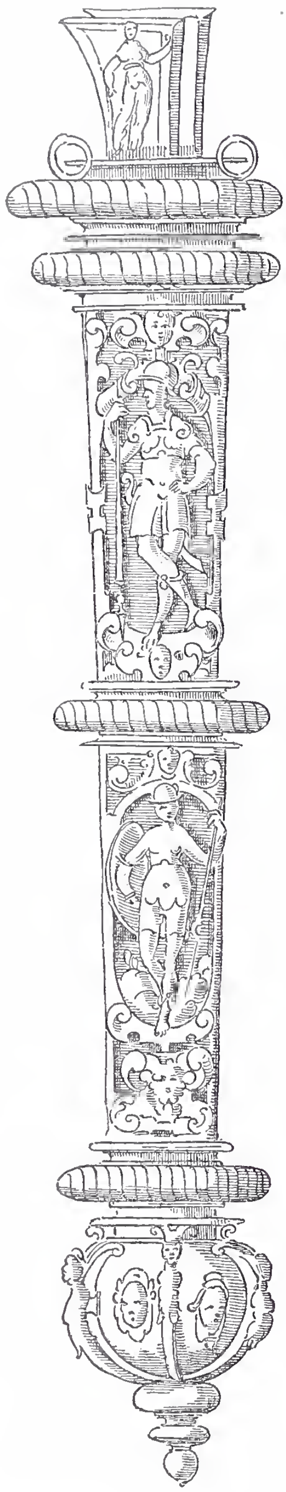
Wir haben in diesem »Jacop Mores« einen Goldschmied Jakob Mors oder Moers zu erkennen, der um das Ende des XVI Jahrhunderts in Hamburg thätig war.

Was bisher über diesen Meister bekannt geworden, ist äufserst Weniges. Das Lexikon der Hamburgischen Schriftsteller, V. Bd. (1870) S. 319, erwähnt seiner als des Vaters des Joachim Moersius, der als humanistischer Gelehrter, als Schriftsteller und Herausgeber zahlreicher Werke zu seiner Zeit einiges Ansehen genoss. Jakob Moers war Ältermann des Goldschmiedeamtes in Hamburg und starb im Jahre 1612. Die Form »Mores« war die ursprüngliche Namensschreibung der Familie; dieselbe ging dann in »Mors«, »Moers« (mit e als Dehnzeichen des o, wie groet = grofs, Moermann neben Moormann und Mohrmann), und latinisiert in »Moersius« über. — Dass Jakob Moers sich auch als Kupferstecher bethätigte, hat P. Pfotenhauer in der Zeitschrift für Schleswig-Holstein-Lauenburgische Geschichte VII (Kiel 1877), S. 161—168 nachgewiesen. Er legt durch einen Brief, den Heinrich Rantzau unter dem 2. Februar 1582 an König Friedrich II von Dänemark schrieb, dar, dass Jakob Moers mit dem Monogrammisten M identisch ist (Nagler, Monogrammisten IV, No. 1909), und drei Blätter, zwei Porträts des Heinrich Rantzau aus den Jahren 1574 und 1585, und eine Ansicht des Grabmals für den Feldherrn Johann Rantzau gestochen hat.[1]) Von Wichtigkeit für seine Thätigkeit als Goldschmied ist die Eingangsstelle dieses Briefes: ..... »ein goltschmidt binnen Hamburgk, Jakob Môrsz genanndt, wellichen E. Kön. Mayt. vielleicht auch wohl kennen, dan E. Kön. Mayt. wohl ehermahlen etzliche verguldete schower und silbergeschir von ihme gekaufft haben, weiln ehr darnebenn ein kunstlicher gravirer« ..... — Hiernach muss Jakob Moers bereits früher für Friedrich II von Dänemark mehrere Goldschmiedearbeiten geliefert haben. — Auf denselben Brief bezieht sich wohl auch Nyrop, Meddelelser om Dansk Guldsmedekunst (Kopenhagen 1885), S. 39, der dabei die Vermutung aufstellt, dass ein in den Rentmeisterberichten von 1572 genannter Jakob Mars mit unserem Meister identisch sein könnte.

Diese wenigen Notizen über die Thätigkeit des Jakob Moers als Goldschmied erfahren durch die vorliegenden Zeichnungen mancherlei Bestätigung. Auf dreizehn Blättern hat der Meister Beischriften zugefügt, durch die wir eine ganze Anzahl seiner Auftraggeber kennen lernen. Zunächst geben einige derselben von seiner Arbeit für den dänischen Hof nähere Kunde. Bl. 1491 zeigt den Riss eines Elephanten, mit fünf kämpfenden Kriegern auf dem Rückenturm, ganz ähnlich der in der Sammlung des Königlichen Kunstgewerbe-Museums befindlichen Arbeit des Christoph Jamnitzer. Darunter steht die Beischrift: »Dieser Elephant von Silber und uberguldt haben Ihr Konnigliche Mayst. Konning Friederich zum Wykomb (Willkomm) machen lassen.«

---

[1]) Beschrieben in A. Strunks, Samlinger til en beskrivende Catalog over Portraiter af Danske, Norske og Holstenere No. 2263, 2271, 2301.



Am Sattel des Tieres sind die verschlungenen Buchstaben F und S mit einer Krone darüber angebracht, die Initialen König Friedrich II und seiner Gemahlin Sophie von Mecklenburg. — Unter einer grofsen Deckelkanne (Bl. 1452) steht die Beischrift: »Diese Kanne is Ichr Konng.ˆ Mayst. Konning Friederich uff deroselben Kindtauff vorehret worden.«[1]) Und auf Bl. 1466, eine grofse Kanne in Humpenform darstellend, bietet der Rest der zerstörten Beischrift: ..... »(Konn)ing Friederich .... (Kindt)auff ..... vore(hret worden)« wenigstens noch den Anhalt, dass das Gefäfs ebenfalls für König Friedrich II und wohl auch zu demselben Zweck gearbeitet worden ist. — Auch von den unbezeichneten Blättern stellt sich das eine als Entwurf eines für diesen dänischen König gearbeitetet Werkes dar (Bl. 1470). Es ist ein grofses silbervergoldetes Taufbecken, 1,08 m hoch, 0,53 m breit, mit den Evangelistenfiguren am Fufs, Kartuschen und Reliefbildern am Beckenrande und der Halbfigur Gott Vaters als Deckelfigur. Am Beckenrande kehrt zweimal das aus F und S zusammengesetzte Monogramm mit der Krone darüber, wie auf Bl. 1491, wieder, und darüber am Deckel sind das dänische Königs- und das mecklenburgische Herzogswappen, wie sie zum Beispiel von Christian III und Herzog Johann Albrecht von Mecklenburg bekannt sind,[2]) in buntfarbiger Ausführung angebracht. Das berechtigt zu dem Schluss, dass das Taufbecken für König Friedrich II und seine Gemahlin Sophie von Mecklenburg, wahrscheinlich zu der auf Bl. 1452 (und 1466) erwähnten Kindtaufe, gearbeitet worden ist. Die Ausführung dieser Werke wird in die Jahre 1572 und 1573 anzusetzen sein. Den Elephanten liefs der König vielleicht zum »Willkomm« seiner Braut, mit der er sich am 20. Juli 1572 vermählte, anfertigen; die Rentmeisterberichte dieses Jahres führen Jakob Moers als für den König thätig ja mit auf,[2]) und auch die zitierte Stelle des Briefes Heinrich Rantzau's scheint auf diese Zeit zu weisen. Die beiden Kannen wurden von Friedrich II nicht bestellt, sondern ihm »zur Kindtauff vorehret«, wahrscheinlich zu dem ersten Kindtauffest im Jahre 1573, für das die Provinzen und die Verwandten besondere Gaben vorbereiten mochten. Das Gleiche mag mit dem Taufbecken der Fall gewesen sein, da kaum anzunehmen ist, dass es erst zu einer späteren Gelegenheit — höchstens könnte noch die Taufe des ersten Sohnes Christian (im Jahre 1577) in Betracht kommen — gearbeitet

---

[1]) Abgebildet auf der beigegebenen Tafel; Höhe: 0,55 m. Der Pokal daneben ist 0,53 m hoch.

[2]) Vergl. Siebmacher (neue Aufl.) I 1 Taf. 69, I 2 Taf. 107.





10.

IAKOB MOERS

POKAL UND HUMPEN

ZEICHNUNGEN IN DER ORNAMENTSTICH-SAMMLUNG DES K. KUNSTGEWERBE-MUSEUMS

wurde. Dass Jakob Moers in den nächsten Jahren nicht mehr für den dänischen Hof arbeitete, mag in dem jahrelangen Zwistigkeitsverhältnis des Königs mit Hamburg begründet sein; möglich, dass Heinrich Rantzau durch seinen Brief neue Beziehungen zwischen beiden anbahnte. —

Der Hauptauftraggeber des Meisters scheint ein anderer nordischer Fürst, Johann Adolph, Herzog von Schleswig-Holstein, gewesen zu sein. Viermal wird sein Name auf den bezeichneten Blättern genannt. Bl. 1475, das auch die Namensbezeichnung IACOP MORES F trägt, stellt eine grofse, reich verzierte Truhe dar, mit der Aufschrift: »Diese grofse silberne Kyste is gemacht für den Hochwerdigsten Durchluchtigen Hochgeboren Fürsten undt Herren Herren Johannes Adolff Erwelter Byschoff zu Lubegk Erbe zu Norwegen Hertzog zu Schlesewigk Holstein etc.« Ein Prunkpokal (Bl. 1463) von gewaltigsten Mafsen (1,68 m hoch!), mit den Brustbildern der Kurfürsten, Ritterfiguren und Reliefbildern am Gefäfskörper und einem mächtigen Reichsadler auf dem Deckel, ist für



Tafelaufsatz, Höhe: 0,665 m.

denselben Fürsten geliefert worden. Bl. 1461 enthält einen mächtigen Prachtpokal mit der Figur der Justitia auf dem Deckel, laut Beischrift »von die Lander Eyderstede Dithmerschen und Strandigers« dem Herzog verehrt. Bl. 1481 endlich zeigt einen Adler als Tafelzierfigur, der mit Krone, Halsband und Reichsapfel an der Brust und den Kurfürstenwappen auf den Flügeln, gleichfalls für Johann Adolph gearbeitet wurde. Auch eine Rehziege (Bl. 1482), an deren rundem Untersatz ein buntes Wappenschild mit den Emblemen von Norwegen, Schleswig-Holstein, Dithmarschen und Stormarn angebracht ist, stellt wohl eine für diesen Fürsten ausgeführte Arbeit dar. — Johann Adolph († 1616) wurde Titularbischof von Lübeck im Jahre 1586, auf welche Würde er 1607 zu Gunsten seines Bruders Johann Friedrich resignierte. Herzog von Schleswig-Holstein wurde er, fünfzehnjährig, im Jahre 1590, als Nachfolger seines Bruders Philipp († 18. Oktober). Da die aufgeführten Blätter ihn sämtlich mit diesen Titeln nennen, so sind die Arbeiten in die Jahre 1590—1607 anzusetzen. Sein Regierungsantritt, seine Huldigung (29. Mai 1592), wie seine Vermählung mit Auguste, der dritten Tochter Friedrich II (1598), mochten besondere Anlässe bieten.

Als Arbeiten für den Grafen Adolph zu »Holstein-Schowenborch« (Schaumburg) — es ist Adolph XIV, der von 1576 bis 1601 regierte — sind drei Entwürfe bezeichnet: auf Bl. 1497 und 1498, die eigentlich ein einziges grofses, in zwei Hälften zerschnittenes Blatt bilden, ein springender Hirsch und ein reich aufgezäumtes springendes Pferd, unter denen je ein zielender Amor steht, und auf 1467 eine grofse, an Ketten hängende Flasche mit Aktäon als Deckelaufsatz.

Für den Reichsgrafen »Gunther zu Schwarburch-Honstein« (Schwarzburg-Hohenstein) hat der Meister den auf Bl. 1462 wiedergegebenen grofsen, buntfarbigen Pokal geliefert, dessen Bodenstück »ein amatiste« von 93 Lot 3 g bildete. Die Arbeit kann erst nach 1597 entstanden sein, da Christian Günther d. Ä. (1586—1642) in diesem Jahr mit dem Titel Graf von Honstein von Kaiser Rudolph belehnt wurde.

Eine Rehziege mit Edelsteinhalsband auf vierseitigem, mit Rädchen versehenen Fufsstück (Bl. 1483), der schon erwähnten auf Bl. 1482 ganz ähnlich, hat »die Fürstliche Holsteinsche Wittwe nebenst deroselben Jungen Herrschafft I. F. G. (Ihro Fürstlichen Gnaden) vielgeliebte Dochter der Hertzoginnen von Mechelenborch vorehret«. Es ist Christine von Hessen, die Mutter Johann Adolphs, die am 1. Oktober 1586 verwittwete.

Bl. 1473 enthält ein Schränkchen mit Silbergerät, das der Beischrift zufolge für vier verschiedene Besteller: den Kurfürsten von Sachsen (August 1553—86 oder Christian 1586—91), den Herzog zu Holstein (wieder wohl Johann Adolph), den Bischof zu Bremen (Johann Friedrich 1585—1634) und die Grafen zu Schaumburg geliefert wurde. Nach einem beigeschriebenen Verzeichnis befanden sich darin: 6 Schüsseln, 6 Teller, 6 goldene Becher, 6 Löffel, 2 Schubfächer für Schreibzeug, Kleinodien u. s. w., 2 Leuchter, 2 Kannen und ein grofser Becher im Gesamtgewicht von 692 Lot, also jedesmal ein ganz ansehnlicher Auftrag.

Durch diese bezeichneten Blätter lernen wir achtzehn ausgeführte Arbeiten des Jakob Moers kennen. Dass auch die unbezeichneten Entwürfe zum grofsen Teil Zeichnungen zu wirklich ausgeführten Werken sind, ist in hohem Grade wahrscheinlich, da der Meister nur auf den Hauptstücken die vornehmsten Besteller genannt hat, nicht bei den einfacheren Entwürfen, die er etwa für den kleineren Adel, Gewerkschaften und wohl auch für wohlhabende Bürger arbeitete. Die Aufschrift an einem Deckelhumpen (Bl. 1438): »Dieser Kanne 3« scheint zu besagen, dass drei

derartige Humpen angefertigt wurden. Auch das Zusetzen von Gewichtsbeischriften (Bl. 1446, 1448, 1469), zum Teil sogar für die einzelnen Teile der Geräte (Bl. 1451, 776), sowie die Andeutung von Wappen an einigen anderen Entwürfen (Bl. 1449, 1476, 1504) berechtigt zu der Annahme einer wirklichen Herstellung derselben. Mehrere dieser nordischen Wappenzeichen sind auch in der damals beliebten Weise als grofse Tafelziergeräte, die zugleich als Trinkgefäfse dienten, ausgeführt, so zweimal der norwegische Löwe mit dem krummschaftigen Beil (Bl. 1487 und 1488, auf letzterem mit grofsem Schalenuntersatz), die Ritterfigur zu Ross mit geschwungenem Schwert (Dithmarschen), der springende Greif (Rostock), der auch auf einen Pokal (Bl. 1456) als Deckelfigur wiederkehrt, u. a. Zwei grofse Bildrahmen mit Edelsteinbesatz und figürlichem Schmuck weisen in letzterem auch auf Ausführung für fürstliche Persönlichkeiten: auf Bl. 1496 sind die drei christlichen Tugenden und die Justitia, sowie zwei Putten mit einer Krone angebracht; auf Bl. 1494 ist im Hauptbild die »Respublica« mit der »Pax« im Schoofs, »Justitia« und »Concordia« zur Seite dargestellt, darüber in ovaler Umrahmung das Urteil Salomonis. Ähnlich kann man bei der Kanne auf Bl. 1451, an welcher die »Justicia«, »Pax«, »Concordia« und »Misericordia« und das »Judicium Salomonis« und »Danielis« dargestellt sind, an eine Arbeit für eine fürstliche Persönlichkeit denken.

Die noch übrigen, zahlreichen und zum Teil ganz bedeutenden Entwürfe, auf die ein Eingehen im Einzelnen an dieser Stelle nicht möglich ist, umfassen Gegenstände, welche ein Goldschmied jener Zeit nur immer auszuführen hatte: Becher, Humpen, Kannen, Pokale, Flaschen, Tafelaufsätze, Leuchter, Bestecke, Waffengriffe und -Scheiden u. s. w. Hervorgehoben seien darunter die Figuren des Kaisers und der Kaiserin, als Trinkgeräte dienend, und als humoristische Absonderlichkeit ein Tafelgerät, einen in einem Karren sitzenden Bacchus darstellend, der von einem fassumkleideten Pan gefahren wird (Bl. 1489).[1]

Datiert ist nur ein einziger Entwurf (Bl. 1478), eine Bauernfigur darstellend, die als Träger einer Salzbüchse oder einer Schale dient und am Fufsteil die Jahreszahl 1600 trägt. Die feststellbaren Arbeiten verteilen sich etwa auf die drei Jahrzehnte von 1570—1600 und etwas darüber hinaus, ein Zeitraum, der wohl auch die Hauptthätigkeit des Jakob Moers als Edelschmied umfasst, und in den auch die Ausführung der anderen Entwürfe anzusetzen sein wird, zumal für die beiden letzten Drittel der siebziger und das erste Lustrum der achtziger Jahre bezeichnete Arbeiten fast ganz fehlen. Auch ist an den Blättern selbst nach Art der Zeichnung, wie der Formen und Dekoration der Gegenstände ein Nacheinander der Entstehung deutlich erkennbar.

Als der Hoflieferant der nordischen Fürsten aus dem reich verzweigten oldenburgischen Fürstenstamme mag Jakob Moers unter seinen Mitbürgern einer angesehenen Stellung sich erfreut haben. Auch hatte ihn seine Kunst zum wohlhabenden, ja reichen Manne gemacht. Von den sechs Kindern, die ihm seine Ehefrau Engel, eine Tochter des Goldschmiedes Eitzen Kopstedt, schenkte, verheiratete er zwei Töchter an Hamburger Ärzte, die dritte an den hessischen Rat Dr. Jobst Antrecht; die beiden ältesten Söhne, Hans und Jakob, hatten die Kunst des Vaters

[1]) Ein ganz ähnliches Werk, Nürnberger Arbeit, das M. Rosenberg (Der Goldschmiede Merkzeichen, Frankfurt a. M. 1890, S. 248) dem Christoph Lindenberger zuweist, befindet sich im historischen Museum zu Dresden, weist jedoch nach freundlicher Mitteilung des Herrn Direktor Dr. A. Erbstein im Einzelnen wie in der Ausstattung mancherlei Abweichungen auf.

erlernt, den jüngsten, bei dem der Bürgermeister Joachim Bekendorp Gevatter gestanden, liefs er von Daniel Laurentius in literis unterweisen und in Rostock und Leipzig studieren.[1]) Gegen das Ende seines Lebens wird Jakob Moers wohl die beiden Söhne Hans und Jakob mit zur Arbeit herangezogen haben; vielleicht trat er ihnen den Geschäftsbetrieb auch schon ganz bei Lebzeiten ab, wie der Umstand, dass Christian IV von Dänemark bereits in den Jahren 1607 und 1608 bedeutende Zahlungen an seinen Sohn Jakob für gelieferte Arbeiten in seinen Tagebüchern verzeichnet hat,[2]) fast vermuten lässt. Der Meister mochte auch wohl schon betagt sein und seine kunstfertigen Hände gern ruhen lassen: da er schon 1572 für König Friedrich II thätig, also ein selbständiger und bereits bekannter Meister ist, mag er um 1540—1545 geboren sein.

Die Frage nach seiner künstlerischen Herkunft ist näher nicht zu beantworten. Vielleicht war schon sein Vater Goldschmied und er erlernte bei diesem die Kunst, wie nachmalig seine Söhne von ihm; vielleicht auch war sein Schwiegervater Eitzen Kopstedt sein Lehrmeister. Ja, es wäre möglich, dass er in jungen Jahren auch die grofsen süddeutschen Stätten der Kunst befahren hat, worauf der verwandtschaftliche Charakter seiner Werke fast hinzudeuten scheint.

Vorhandene Arbeiten des Jakob Moers vermag ich vorderhand nicht nachzuweisen. Goldschmiedewerke tragen von jeher durch ihren hohen Materialwert ihren gefährlichsten Feind in sich selbst, und so mögen auch die Werke des Meisters der Mehrzahl nach — vielleicht schon früh, in den Nöten des dreifsigjährigen Krieges — der Vernichtung anheimgefallen sein. Doch bleibt es immerhin durchaus wahrscheinlich, dass vereinzelte Stücke sich erhalten haben. Da Jakob Moers auf seinen Stichen sich mit dem Monogramm IM bezeichnete, so liegt die Vermutung nahe, er habe auch seine Goldschmiedearbeiten mit diesem Meisterzeichen gestempelt. Doch kann ich unter den bei Rosenberg aufgeführten, mit ähnlichen Siegeln versehenen Arbeiten keine finden, die ihm daraufhin zuzuweisen wäre; auch von den ebenda aufgezählten Werken, welche das Hamburger Beschauzeichen tragen, lässt sich kaum eines auf ihn zurückführen.

So lässt sich vorläufig nur nach den vorliegenden Zeichnungen ein Bild von der Kunstweise und dem Kunstvermögen des Jakob Moers gewinnen; da es eigenhändige Entwürfe sind, wird es immerhin ein annähernd getreues sein. Die Entwürfe tragen nach Formen und Schmuck ganz den Charakter des ausgehenden XVI Jahrhunderts. Der ganze Formen- und Zierreichtum, den die voraufgehende Zeit erworben und gestaltet hatte, steht dem Meister zu Gebote, wie alle Seiten des technischen Könnens und der Materialverwendung. Reich gegliederte Formen, grofse, zum Teil ins Übermafs gehende Verhältnisse, verbunden mit einer Fülle dekorativen Details begegnen an der Mehrzahl, besonders bei den grofsen Entwürfen. Figürlicher Schmuck in Vollfiguren, Köpfen, Masken und Reliefs, heidnisch mythologischer und biblischer Herkunft, die Ziermotive der Kartusche, des Roll- und Bandwerks, schwere Fruchtbüschel, feine Blattranken und zierliche Niello-Ornamente, gravierte symmetrische Arabesken sind die zumeist in geschickter Verwendung und geschmackvoller Abwechselung wiederkehrenden Dekorationsmotive. Bei Entwürfen einfacherer Art, wie Pokalen, Kannen, Bechern, überrascht sogar eine feine Wohlabgewogenheit,

---

[1]) Vergl. Lexikon der Hamburgischen Schriftsteller V S. 319.

[2]) Vergl. die Auszüge bei Molbech, Nyt historisk Tidskrift IV (Kopenhagen 1850) S. 213 ff. und die Anführungen von C. Walther, Mitt. des Vereins f. Hamb. Gesch. VIII S. 19 f.



11.

LIEBESGARTEN

ITALIENISCHER KUPFERSTICH DES XV JAHRHUNDERTS

ORIGINAL IM K. KUPFERSTICHKABINET ZU BERLIN

ein ausgesprochenes Gefühl für den Eigenwert der Gefäfsformen, die ihnen eine besondere Bedeutung und ein eigenes Stilgepräge geben. Auch wo bei Jakob Moers eine engere Anlehnung an Stichvorlagen nachzuweisen ist (Bl. 1439, 1440, 1441, zwei Flaschen und ein Kännchen darstellend, schliefsen sich an die Stiche des Meisters von 1551 an), tritt er denselben selbständig, die Zierdetails ändernd und vereinfachend, gegenüber. Eine besondere Beachtung verdienen die Blätter, welche Entwürfe für farbig zu behandelnde Ausführungen enthalten, da an vorhandenen Werken die aufgesetzten Email- und Lackfarben durchgehend bis auf geringe Spuren abgerieben sind. Danach war teils völliger farbiger Überzug beliebt, teils kamen die Farben an einzelnen Stellen zur Hebung und Belebung besonderer Ziermotive in Anwendung.

NOTIZ

Wir geben diesem Hefte in vorzüglich gelungener Nachbildung der Reichsdruckerei einen altitalienischen Kupferstich bei, dessen Original sich im Kupferstichkabinet zu Berlin befindet. Zu einer anmutigen Gruppe sehen wir hier einen Laute spielenden Jüngling und zwei Damen vereinigt, von denen die eine auf einer kleinen Harfe den Sänger begleitet, während die andere, den Tönen lauschend, Blumen zu einem Kranze windet. Den traulichen Hofraum mit seinen Blumen, dem rinnenden Brunnen, dem Kredenztisch mit Pokal und Fruchtschale, schliefst hinten ein Rosengelender ab. Dort im Hintergrunde sehen wir, wie ein liebender Jüngling das sich sträubende Mädchen umschlingt. Ein Kranz von stilisierten Lorbeerblättern umrahmt das liebliche Bild.

Die reiche burgundische Tracht mit ihren charakteristischen Merkmalen, dem Hennin und der Houppelande, zu dieser Zeit in Italien anzutreffen, darf uns keineswegs befremden. Auf dem Ärmel der Sitzenden liest man die Worte AMES DROIT. Dieselbe Devise findet sich auch auf der Darstellung der Venus aus der bekannten Planetenfolge (Passavant V p. 31, No. 61) und auf einem Rund mit einem tanzenden Liebespaar (Bartsch VII p. 145, No. 7). Die hierdurch nahe gelegte Vermutung, dass diese Blätter von demselben Stecher herrühren, wird überdies durch stilistische Gründe unterstützt.

Ähnliche Darstellungen sind seit dem Ausgang des Mittelalters durchaus nicht selten; — hierher muss man auch die Minneburgen, Liebesbrunnen u. s. w. rechnen — sie finden sich auf Elfenbeinen, geschnitzten und bemalten Truhen, sehr häufig auch auf Kupferstichen in Italien sowohl wie in Deutschland.

Wiederholt ist es ausgesprochen, dass Kupferstiche zu Vorbildern für Kunsthandwerker, z. B. für Majolikamaler, gedient haben; in vielen Fällen, namentlich bei den Stichen Marcantons und seiner Schule ist dies richtig erkannt worden; für das XV Jahrhundert wäre diese lohnende Arbeit noch aufzunehmen, zumal da man für die Entstehungszeit der Kunstwerke dadurch manchen Anhalt finden dürfte. Auch

bei unserem Rundbild möchte man schon wegen seiner Form an eine ausgeführte Majolikaschüssel denken, vielleicht gelingt es noch einmal, ein solches Stück nachzuweisen. Aber man liebte es auch, die Stiche selbst, koloriert auf Kästen und Schachteln zu kleben, wovon begreiflicherweise auf unsere Zeit nur wenige Beispiele gekommen sind.

Über den Autor des Stiches sowohl, wie über den Ort seiner Entstehung giebt es keinerlei Sicherheit. Bartsch (XIII pag. 146, No. 9) und nach ihm Passavant (VI pag. 37, No. 76) und Kolloff (in Meyers Künstler-Lexikon II pag. 607, No. 158) schreiben das Blatt dem Baccio Baldini oder Sandro Botticelli zu. Ihnen sind diese Namen nur ein Kollektivbegriff für eine gröfsere Anzahl altitalienischer Kupferstiche, als deren Entstehungsort man Florenz gewöhnlich annimmt. Bei der grofsen Seltenheit der Blätter war es besonders schwierig, sich nach irgend welcher Richtung ein Urteil zu bilden. Es ist das grofse Verdienst der internationalen Chalkographischen Gesellschaft, durch ihre ausgezeichneten Reproduktionen dieser in der ganzen Welt zerstreuten Seltenheiten, dem Forscher ein exaktes Vergleichsmaterial zu bieten. Besonders das letzte Heft enthält eine gröfsere Anzahl altitalienischer Stiche, so dass man bereits jetzt aus dieser Gruppe mehrere scharf sich unterscheidende künstlerische Individualitäten herauslösen kann. Von berufener Seite dürfen wir in nächster Zeit auf Grund neuen Materials eine weitere Klärung der Frage erwarten.

DIE AUSSTELLUNG VON WERKEN DER NIEDERLÄNDISCHEN KUNST DES XVII JAHRHUNDERTS IN BERLIN

Im vierten Jahrgang dieser Zeitschrift (1883) wurde eingehend über die damals zu Ehren der silbernen Hochzeit des Kronprinzlichen Paares im Gebäude der Königlichen Akademie der Künste veranstaltete »Ausstellung von Werken älterer Meister im Berliner Privatbesitz« berichtet. Eine gleichartige Ausstellung fand in den Monaten April und Mai dieses Jahres in denselben Räumen statt. Veranstalter derselben war diesmal die erst vor vier Jahren begründete und seitdem in regem Wachstum begriffene »Kunstgeschichtliche Gesellschaft«. Zu dem Zwecke ins Leben gerufen, die Pflege und Förderung des Interesses für alte Kunst und deren Kenntnis in unserer Stadt reger zu gestalten, sowie den Kunstfreunden einen Mittelpunkt des Verkehrs und gegenseitiger Anregung zu bieten, will die Gesellschaft diese ihre Ziele auch durch periodisch zu veranstaltende Ausstellungen verfolgen, in denen der Berliner Privatbesitz an alten Kunstwerken dem gröfseren Publikum in bestimmten, historisch geschlossenen Gruppen vorübergehend zugänglich gemacht werden soll. Die diesmalige Ausstellung war der erste Versuch der Art: sie bot ausschliefslich Werke der niederländischen Kunst des XVII Jahrhunderts, und zwar Gemälde der holländischen und vlämischen Schule, Delfter Fayencen, Möbel und Gegenstände der Kleinkunst. Da man, mit Ausnahme sehr weniger Stücke, all jene Werke von der Ausstellung ausgeschlossen hatte, welche bereits in derjenigen vom Jahre 1883 vor die Öffentlichkeit getreten waren, so ergab sich diesmal im Wesentlichen ein Bild der Vermehrungen, welche der Berliner Privatbesitz in den letzten sieben Jahren auf dem Gebiete der niederländischen Kunst jener bestimmten Periode erfahren hatte. Für den mit den Berliner Verhältnissen seit längerer Zeit Vertrauten war das so gewonnene Ergebnis ein recht erfreuliches. Die Zahl der Sammler ist fast von Jahr zu Jahr im Wachsen; und dies giebt der Hoffnung Raum, dass sich auch der grofsen Masse des Publikums allmälig immer mehr das Verständnis für die ästhetische und erziehliche Bedeutung der älteren Kunst und die Freude an derselben erschliefsen werde.

Neben den Darleihungen aus Privatbesitz hatte Seine Majestät der Kaiser und König wieder aus den königlichen Schlössern eine gröfsere Auswahl von Kunstwerken huldvollst zur Verfügung gestellt. Da aber die Perlen des königlichen Kunstbesitzes bereits im Jahre 1883 zur Aufstellung gelangt waren, so wurde bei der diesmaligen Auswahl der Schwerpunkt darauf gelegt, durch dieselbe ein Bild der Thätig-

keit holländischer Künstler am Berliner Hof oder für denselben vornehmlich während der Regierung des Grofsen Kurfürsten zu geben, jenes Fürsten, der den allgemeinen Ausbau seiner Staaten nach dem dreifsigjährigen Kriege ja wesentlich durch Anschluss an die holländische Kultur bewirkte. So war die »Galerie« nach den Linden zu entstanden, eine Abteilung, für deren Zusammensetzung nicht ausschliefslich die künstlerische Qualität der Gegenstände, sondern zugleich auch deren geschichtliche Bedeutung entscheidend war.

Neben den Gemälden bildete die Abteilung der Delfter Geschirre einen Schwerpunkt der diesmaligen Ausstellung. Unser Bericht wird deshalb auch auf sie in einem der nächsten Hefte näher eingehen.

VERZEICHNIS DER AUSSTELLER

Seine Majestät der Kaiser.
Ihre Majestät die Kaiserin Friedrich.

Herr Philipp Arons.
» Adolf von Beckerath.
» Professor Dr. Carl Bernstein.
» Geheime Rat Wilhelm Bode.
» Professor Brausewetter.
» Franz Brodtmann.
» E. Broicher.
» Adolf von Carstanjen.
» Professor Alexander Conze.
» Geheime Legations-Rat von Dirksen.
» Graf von Dönhoff-Friedrichstein.
» Dr. Friedmann.
» Wilhelm Gumprecht.
» Konsul A. Gwinner.
» Oscar Hainauer.
» Dr. Fritz Hark.
Frau Baronin von Heintze.
Herr Professor Hertel.
» Karl Hollitscher.
» Husemann.
» Professor Richard von Kaufmann.
» Professor Ludwig Knaus.
» L. Körner.
» Oberstleutnant von Kretschmar.
» A. Lachmann.
» Georg Lachmann.
» Graf von Lerchenfeld, Excellenz.
Herr Professor Julius Lessing.
Frau F. Levy.
Herr M. Levy.
» Geheime Rat Fr. Lippmann.
» Heinrich Maas.
» Baron von Mannlich-Lehmann.
» Paul Magnus.
Frau von Meyeren.
Herr Professor Paul Meyerheim.
» Professor Hans Müller.
» Dr. Freiherr Goelèr von Ravensburg.
» B. Richter.
Frau Marie Rosenfeld.
Herr Professor Fritz Schaper.
» Karl Schnitzler.
Frau Gräfin Schwanenfeld.
Herr James Simon.
» Max Steinthal.
» General von Strantz, Excellenz.
» Präsident Stüve.
» Adolf Thiem.
» von Voigtländer.
» Karl Wachtler.
» Direktor H. Wallich.
» Valentin Weisbach.
» Otto Wesendonck.

I

DIE BEZIEHUNGEN DES GROSSEN KURFÜRSTEN UND KÖNIG FRIEDRICHS I ZUR NIEDERLÄNDISCHEN KUNST[1])

VON PAUL SEIDEL

Die Ausstellung niederländischer Kunst im Berliner Privatbesitz hat Gelegenheit gegeben, die Beziehungen des Grofsen Kurfürsten zu derselben in einigen Beispielen darzulegen.

Robert Dohme hat in dem Bericht über die Ausstellung von Gemälden älterer Meister im Berliner Privatbesitz im Jahre 1883 bereits einiges Material zu einer Geschichte der Kunstsammlungen des königlichen Hauses beigebracht, ebenso Friedlaender in der Festschrift zum funfzigjährigen Bestehen der Königlichen Museen. Einige weitere Beiträge zu einer solchen Geschichte vermag ich im Anschluss an die diesjährige Ausstellung zu geben, in der Hoffnung, diese Arbeiten mit der Zeit zu einer Geschichte erweitern zu können.

Die Geschichte der Kunst am brandenburgischen Hofe kann mit keiner anderen verglichen werden, als mit derjenigen der nordischen Reiche. Der magere märkische Boden war nicht geeignet, aus sich selber heraus eine Kunst von auch nur geringfügiger Bedeutung zu zeitigen; der Kampf ums Dasein beherrschte das Leben der Bewohner der Mark, so dass erst in später Zeit die Kunst dort eine Stätte, einen Kulturboden vorfand und dauernd festen Fufs gewinnen konnte. Die »Geschichte der Kunst« in der Mark, soweit man überhaupt von einer solchen sprechen kann, ist in ihren Anfängen d. h. bis zur Mitte des XVIII Jahrhunderts ausschliefslich eine Geschichte der Beziehungen, welche die Hohenzollern zu den bildenden Künsten unterhielten, eine Sammlung von Notizen über die Sammlungen dieser Fürsten und über die Künstler, welche von ihnen beschäftigt wurden. Auch auf diesem Gebiete haben die beiden Heroen brandenburgisch-preussischer Geschichte der Grofse Kurfürst und Friedrich der Grofse das Fundament gelegt zu der Entwickelung Preufsens in heutigen Tagen. In ihren heifsen und aufreibenden Kämpfen um die Ehre Brandenburgs und Preufsens, in den sorgenvollen Arbeiten um die innere Entwickelung ihrer Länder haben beide Fürsten nie die idealen Güter dieses Lebens aus dem Auge verloren, Beiden war nach schwerer Arbeit die Erholung in der Freude an den Gestalten der Kunst und an der künstlerischen Durchbildung ihrer Umgebung Lebensbedürfnis. Der Grofse Kurfürst war durch Neigung und Erziehung auf die niederländische Kunst hingewiesen, Friedrich der Grofse aus denselben Gründen auf diejenige Frankreichs. Damit stehen Beide auf der Höhe ihrer Zeit als Repräsentanten des XVII und XVIII Jahrhunderts.

---

[1]) Benutzt sind für diese Arbeit, wo nicht andere Quellen ausdrücklich angegeben sind, die Akten des Königlichen Hausarchives und des Geheimen Staatsarchives, einige Kollektaneen aus zum Teil heute nicht mehr vorhandenen Akten in der Königlichen Bibliothek und Nicolai's »Beschreibung von Berlin und Potsdam«. Aufserdem hat Herr Dr. A. Bredius mir in bekannter Liebenswürdigkeit seine Notizen zur Verfügung gestellt.

Unter den niederländischen Künstlern, deren Thätigkeit am Berliner Hofe wir im Folgenden näher beleuchten wollen, befanden sich keine Kräfte ersten Ranges. Das hatte seinen Grund wohl hauptsächlich in dem grofsen Mangel an zur Verfügung stehenden Mitteln. Brandenburg und mit ihm der Grofse Kurfürst hatten schwer zu tragen an den Folgen des dreifsigjährigen Krieges, und wie wir sehen werden, mussten die armen Künstler trotz des besten Willens des Kurfürsten oft lange Jahre warten, bis sie wenigstens einen Teil ihrer Ansprüche befriedigt sahen. Zwei Gruppen von Malern sind es, welche sich unter dem Grofsen Kurfürst besonders bemerklich machen, die Bildnismaler und die Stilllebenmaler. Das Bedürfnis nach den Werken der ersteren entsprang einem praktischen Zwecke. Der Grofse Kurfürst verschenkte sein und der Seinigen Bildnisse, nach den erhaltenen Rechnungen zu schliefsen, aufserordentlich oft, und so sind auch von ihm eine ganze Anzahl von Bildnissen allein in den Schlössern erhalten, mehr wie z. B. von Friedrich dem Grofsen, welcher bekanntlich auf sein Bildnis gar keinen Wert legte.

Die besten dieser Bildnisse sind von niederländischen Künstlern gemalt, wie Govaert Flinck, Daniel Mytens, Pieter Nason, Adriaen Hanneman, Willem van Honthorst, Jacob Vaillant u. A. Ich werde noch Gelegenheit nehmen, auf diese Bildnisse weiterhin näher einzugehen.

Die zweite Gruppe von Malern, deren Werke am Hofe des Grofsen Kurfürsten besonders geschätzt wurden, sind die Stilllebenmaler, insbesondere die Blumen- und Früchte-Maler. Die Königlichen Schlösser enthalten eine ganze Reihe von Arbeiten hervorragender Meister dieser Art, wie Willem Kalf, Juriaen van Streeck, Otto Marseus van Schrieck, Daniel Seeghers, Jan. Weenix u. A. Weniger bekannt sind einige andere niederländische Künstler, welche hauptsächlich in Berlin thätig waren, unter denen Hendrik de Fromantiou an erster Stelle zu nennen ist, während Ottomar Elliger d. Ä. (wenigstens der Schule nach Niederländer) und Willem Frederik van Roye doch noch zu den tüchtigen Vertretern dieser Kunst zu zählen sind. Unter dem Nachfolger des Grofsen Kurfürsten nehmen die Historienmaler einen breiteren Raum ein, welche dazu berufen waren die Zimmerdecken der grofsen Bauten dieses Fürsten, namentlich der Schlösser in Berlin und Charlottenburg, mit ihren Malereien zu schmücken. Diese Künstler, wie Augustin Terwesten, und Peter de Coxcie, denen sich noch aus der Zeit des Grofsen Kurfürsten her Rütger van Langerfeld anschliefst, sind zu sehr Künstler der Verfallzeit und der akademischen Richtung, um mehr als ein lokales Interesse beanspruchen zu können.

Unter den niederländischen Bildhauern, welche für den Grofsen Kurfürsten thätig waren, vermögen nur Franz Dusart wegen seiner Statue des Grofsen Kurfürsten im Garten von Charlottenburg und Bartholomäus Eggers, dessen allerdings nicht gerade hervorragende Arbeiten sich teilweise erhalten haben, unser besonderes Interesse zu erregen. Eine Ergänzung zu diesen Mitteilungen wird das sein, was ich über die Thätigkeit von Delfter Fayence-Bäckern am Hofe des Grofsen Kurfürsten und seines Nachfolgers beizubringen vermag.

Die Liebhaberei des Grofsen Kurfürsten für die bildenden Künste lässt sich bis in seine früheste Jugend zurückverfolgen. Schon im Dezember 1628 weifs der Hofmeister Leuchtmar dem Kurfürsten Georg Wilhelm von dem acht Jahre alten Kurprinzen aus Küstrin zu melden, dass derselbe grofse Lust zum Malen habe und sich darin übe, während es in den anderen Studiis nur langsam vorwärts gehe. Dieser vorhandenen Neigung konnte keine bessere Förderung gegeben werden als in Holland, dem klassischen Boden der Kunst des XVII Jahrhunderts, und der empfängliche Sinn

des Kurprinzen hat hier in längerem Aufenthalte Eindrücke erhalten, welche für das ganze Leben mafsgebend geblieben sind. Am 26. Juni 1634 brach der vierzehn Jahre alte Prinz mit seiner Begleitung von Berlin auf und traf am 27. Juli an dem bestimmten Studienort, der Universität Leyden, ein. In den Briefen des jungen Prinzen an seinen Vater aus dieser Zeit ist von künstlerischen Dingen leider gar keine Rede, aber das liegt wohl nur daran, dass diese Briefe einen sehr formellen Charakter tragen und dass dem Vater vor allen Dingen Nachrichten über Personalien und über die Begebenheiten auf dem benachbarten Kriegsschauplatze besonders interessant waren. Zu erwähnen ist höchstens, dass der Prinz dem Vater ostindische Raritäten und einmal gar einen Affen mit dessen Wärter, einem ostindischen Knaben, zusendet. Als Gegengabe sendet der Kurfürst seinem Sohne eine Anzahl von seltenen Medaillen, welche der Prinz, wie er wusste, sehr liebte. Leider gingen sie unterwegs an schwedische Reiter bei Rathenow verloren. Für sein Studierstübchen bittet der Prinz einmal um des Vaters und der Mutter Brustbild, da er auch schon seines »Grofs Herrn Vaters« Porträt darinnen habe, welche Bitte ihm auch gewährt wurde.

Wichtiger als diese dürftigen Notizen sind wohl die Rückschlüsse, welche man aus dem Verkehr des Kronprinzen in Holland auf seine Beziehungen zu den bildenden Künsten machen kann. Hier ist vor allen Dingen der Hof seiner Tante, der Exkönigin Elisabeth von Böhmen, Kurfürstin von der Pfalz, in dem Leyden nahen Rhenen zu nennen, wo die Kunst eine grofse Rolle spielte. Mehrere Kinder der Königin haben später sogar als Künstler selber hervorragendes geleistet; wir brauchen nur an Ruprecht von der Pfalz und seine schönen Schabkunstblätter sowie an Louise Hollandine von der Pfalz, die spätere Äbtissin von Maubuisson und berühmte Malerin zu errinnern. Die Prinzen Karl Ludwig (später Kurfürst von der Pfalz) und Ruprecht, damals siebzehn und fünfzehn Jahre alt, waren die Studiengenossen des Kurprinzen, und mit seinen Vettern zusammen verweilte er wiederholt an dem Hoflager in Rhenen, wo er sich auch Rats zu erholen pflegte, wenn er der Pest halber seinen Aufenthalt verlegen musste. Mit den Mitgliedern des Oranischen Fürstenhauses kam Friedrich Wilhelm naturgemäfs ebenfalls häufig zusammen, namentlich bei seinen Besuchen im Haag; seine zukünftige Gattin, Louise Henriette, war damals erst sieben Jahre alt. Auch Amsterdam und Nord-Holland besuchte der Kurprinz, und erst nach dreijährigem Aufenthalt kehrte er in die Heimat zurück.

Diesem Aufenthalt in Holland und dem intimen Verkehr mit den hervorragenden Geistern dort verdankt der Grofse Kurfürst aufser manchem Anderen auch sicherlich die ersten nachhaltigen Eindrücke auf dem Gebiete der bildenden Künste, und diese Eindrücke bleiben bestimmend für sein ganzes Leben, namentlich nachdem er durch seine Verbindung mit Louise Henriette von Oranien die Beziehungen zu Holland noch fester geknüpft hatte. Aus Holland kamen die meisten Maler, Bildhauer und Architekten, welche in Berlin thätig waren, um die in der trüben Zeit des dreifsigjährigen Krieges verkommenen Schlösser wieder in Stand zu setzen oder um die zahlreich verlangten Bildnisse des Kurfürsten und seiner Familie zu malen. Nach holländischem Muster wird der Lustgarten in Berlin eingerichtet, und aus Holland bezieht der Grofse Kurfürst zahlreiche Skulpturen und Gemälde zum Schmuck seiner Schlösser. — Über das Verfahren, wie der Grofse Kurfürst Gemälde sammelte, ist uns leider sehr wenig Eingehendes erhalten. Humoristisch wirkt die Erzählung von der Art und Weise, wie Friedrich Wilhelm sich in den Besitz eines Bildes von Daniel Seghers setzte. Es handelt sich um einen Blumen-

kranz mit der Jungfrau Maria in der Mitte, vielleicht das schöne Bild in der Galerie des Museums (No. 978) oder das auf der Ausstellung gewesene (Katalog No. 270). Eine Antwerpener Jesuiten-Chronik berichtet darüber Folgendes [1]: Friedrich Wilhelm soll bei Gelegenheit seiner Vermählung mit Louise Henriette von Oranien 1646 im Haag in dem Hause seines Schwagers einige demselben von den Jesuiten in Antwerpen geschenkte Bilder des Daniel Seghers, welcher bekanntlich selber Jesuit war, sehr bewundert und geäufsert haben, dass ihm auch ein solches Geschenk nicht unangenehm sein würde, namentlich da er Gelegenheit genug habe, sich dem Jesuiten wieder erkenntlich zu erweisen. Innerhalb Jahresfrist erhielt denn auch der Kurfürst ein von Seghers gemaltes Bild zum Geschenk, welches die Jungfrau Maria in einem Blumenkranz darstellte. Friedrich Wilhelm habe dem Künstler in einem eigenhändigen Schreiben gedankt und ein Gegengeschenk beigefügt. Über die Natur dieses Geschenkes muss man billigerweise staunen, denn es bestand aus einer Anzahl von Reliquien aus dem alten Schatze des Berliner Domes, welche eingehend beschrieben werden. Es waren nämlich zwei in vergoldetem Silber gefasste Finger des hl. Laurentius und ein Pilgerhalsband von vergoldetem Silber mit edlen Steinen und Teilen heiliger Gebeine daran. In der Mitte war der brandenburgische Adler angebracht. Zum Zeugnis der Echtheit war von der Regierung in Kleve (wo der Kurfürst damals residierte) eine vom Kurfürsten unterzeichnete und gesiegelte Urkunde ausgestellt, welche bezeugte, dass diese Reliquien dieselben seien, welche früher in einer vergoldeten, mit edlen Steinen besetzten viereckigen Büchse im Dome zu Kölln an der Spree zur Verehrung ausgestellt gewesen wären.[2] Man sieht, der Grofse Kurfürst war nicht allzu skrupulös, wenn es galt, seine Kunstliebhaberei zu befriedigen.

Dass der Grofse Kurfürst auch mit Amsterdamer Kunsthändlern in Verbindung stand, dafür sind uns mehrere Beweise erhalten. So richtete der grofse Amsterdamer Kunsthändler Joannes de Renialme am 19. August 1650 ein Schreiben an ihn, worin er sich schon auf ein früheres Schreiben vom Ende Februar desselben Jahres bezieht. Renialme schlägt dem Kurfürsten ein Geschäft in Bernstein vor, da derselbe von der ostindischen Kompagnie sehr gesucht würde, und fordert Friedrich Wilhelm auf, ihm doch 30 bis 40 Tonnen von Bernstein allerlei Art zu senden, da sich daraus mit Sicherheit ein jährlich regelmäfsig wiederkehrendes gutes Geschäft für den Kurfürsten entwickeln könne. Gleichzeitig bietet der Kunsthändler dem Kurfürsten »dry rare agate kopkens« und eine Reihe von Bildern zum Kauf an. In dem Verzeichnis der letzteren nehmen die Holländer natürlich den Hauptplatz ein. Besonders zahlreich sind die Bilder von Jan Lievens, Salomon Koningk und Jan

[1]) Mertens und Buschmann: Annales Antwerpienses ... auctore Daniele Papebrochio. Antwerpen 1847, Bd. VI, S. 390ff.

[2]) Der Wortlaut des Beglaubigungsschreibens lautet nach Papebroch a. a. O. folgendermafsen: »Notum facimus, ad nos pervenisse nonnullas Reliquias Sanctorum, desumptas e templo urbis nostrae Coloniensis ad Suevum (sic), a majoribus nostris fundato: inter quas duo erant digiti Sancti Laurentii, antehac in eodem templo publice expositi.« Mox adjungit Princeps se eas transcribere Domni Professae Antverpiensi, in gratuitum, ut ait, munus; testantem easdem esse Reliquias, nimirum »in Theca quadrangulari deaurata et gemmis ornata contentas; praesertim vero duos digitos S. Laurentii, scilicet pollicem et indicem, quantum apparet, aut certe eorum articulos argento conclusos; qui in eodem templo fuerunt asservati et venerationi expositi. In quorum fidem has testimoniales ex Cancellaria nostra dari, easque sigilli nostri auctoritate muniri iussimus«.



12

PIETER NASON

KURFÜRST FRIEDRICH WILHELM

IM BESITZ SEINER MAJESTÄT DES KAISERS UND KÖNIGS

Porcellis. Friedrich Wilhelm hat schon früher von Renialme gekauft, denn dieser erwähnt einige Bilder in des Kurfürsten Besitz zum Vergleich der neu angebotenen. So sagt er bei einem Perspektivbild von Hercules Seghers, dass es ebenso »raer« und von derselben Gröfse sei, wie ein Strandbild von Porcellis, welches der Kurfürst schon besitze. Vielleicht ist dies letztere das feine Bild auf der Ausstellung (Katalog No. 214), auf dem man durch eine geöffnete Luke auf den Strand eines Hafens blickt, an welchem allerhand Hafenarbeiter beschäftigt sind. Ferner werden noch zwei Stillleben mit Orangen von Pieter van den Bosch als im Besitz des Kurfürsten erwähnt, um die Gröfse von zwei anderen Stillleben desselben Künstlers zu bezeichnen, welche zum Kauf angeboten werden. Leider sind die Akten nicht vollständig, um zu erfahren, ob von diesen neu angebotenen Bildern etwas gekauft wird.

In späteren Jahren steht der Grofse Kurfürst in Geschäftsverbindung mit dem Amsterdamer Kunsthändler Gerrit Uylenborch, welche 1672 ein jähes Ende nehmen, als Uylenborch dem Kurfürsten eine Anzahl von sogenannten Giorgiones, Titians, Michelangelos, Hans Holbeins, Raphaels u. s. w. verkauft hatte, welche dessen Kunstberater, der Maler Hendrick de Fromantiou, für Fälschungen erklärte. Bei dem sich darüber entspinnenden Prozess gelang es Fromantiou, in Amsterdam die gröfsere Anzahl der Sachverständigen für sich zu gewinnen, so dass der Kurfürst die Bilder zurückgeben konnte. Dohme hat in dieser Zeitschrift schon Mitteilungen über diesen äufserst interessanten Prozess gemacht, und ebenso hat Bredius in »Oud Holland« einige Notariatsakten publiziert, welche in den hiesigen Akten nicht enthalten sind. Das ganze Material über diesen für die Geschichte des Kunsthandels sehr wichtigen Prozess mit seinen Sachverständigen-Urteilen wird demnächst von Bredius und mir in Oud Holland veröffentlicht werden.

Nach Nicolai hat Fromantiou vielfach für den Kurfürsten Bilder erhandeln müssen. So erhielt er auch ein vom 22. März 1682 datiertes Empfehlungsschreiben an den Prinzen Rupert von der Pfalz in London, um dort an der Auktion des Nachlasses des kürzlich verstorbenen Hofmalers (wahrscheinlich handelt es sich um den Nachlass des 1680 verstorbenen Peter Lely) teilzunehmen, und im Juni 1684 werden ihm zu einem ähnlichen Zwecke 50 Thaler zu einer Reise nach Danzig bewilligt.

Trotz der schlimmen Erfahrungen, welche der Grofse Kurfürst mit Uylenborch gemacht hatte, scheint er doch noch Bilder in Holland gekauft zu haben. Nach Nicolai wird im Jahre 1675 der Maler Johannes Marinus dorthin gesandt, um mehrere Kisten mit Malereien, welche Friedrich Wilhelm dort gekauft hatte, abzuholen.

Von unserem heutigen Standpunkte aus müssen wir bedauern, dass der Grofse Kurfürst bei seinen Ankäufen anstatt sicherer Bilder holländischer Meister so viele mittelmäfsige oder gar gefälschte Bilder von Italienern gekauft hat, wie sich aus dem Prozess mit Uylenborch und anderen Nachrichten ergiebt.[1])

Vielleicht schon aus der Zeit des oben geschilderten ersten Aufenthaltes in Holland stammen die Beziehungen Friedrich Wilhelms zu den Brüdern Honthorst. Der ältere Gerard Honthorst war im Hause der Königin von Böhmen ein wohlgelittener Mann und schon 1619 und 1620 in Prag der Lehrer ihrer Kinder in der Malerei gewesen. Im Jahre 1622 wird er als Meister in die Utrechter Gilde aufgenommen und ist auch 1635 dort noch thätig, während er 1637 in die Gilde im Haag aufgenommen wird. Die Möglichkeit zu persönlichen Begegnungen mit

[1]) Vergl. Dohme in dem Bericht über die Ausstellung von 1883, S. 126.

Friedrich Wilhelm war also mehrfach gegeben. Nach einer Rechnung Gerards aus dem Jahre 1647 muss er vielfach beschäftigt worden sein, namentlich für die Bildnisse des Grofsen Kurfürsten und seiner Gattin, welche an verschiedene Personen verschenkt wurden. In dem einen Jahre 1647 liefert Honthorst acht lebensgrofse Bildnisse des Kurfürsten in ganzer Figur zu 100 Thaler das Stück, acht Brustbilder zu 32 Thaler das Stück, sieben Bildnisse der Kurfürstin in ganzer Figur zu 100 Thaler, ein Kniestück zu 60 Thaler, ein »Brustbild Original« zu 40 Thaler, vierundzwanzig Brustbilder, 32 Thaler das Stück, im Ganzen für 2624 Thaler (vergl. die im Anhang abgedruckte Rechnung). Es ist wohl anzunehmen, dass der gröfste Teil dieser Bildnisse fabrikmäfsig in seiner Werkstatt angefertigt wurde.

Mit welcher Geldnot der Kurfürst stets zu kämpfen hatte, dafür zeugt, dass eine andere Rechnung Gerards aus dem Jahre 1654 für nicht näher bezeichnete Gemälde im Betrage von 1860 Gulden erst im Jahre 1666 an Gerards Sohn, Antonius van Honthorst, bezahlt worden ist. Auch eine Reihe anderer Bilder Gerards, besonders aus dem Gebiete der Mythologie, haben sich in den Schlössern erhalten, von denen drei ausgestellt waren (Katalog No. 114—116). Diese Bilder stammen aber nicht aus der Sammlung des Grofsen Kurfürsten, sondern aus der Oranischen Erbschaft und gehören zu den besten Leistungen Gerards aus seiner guten Zeit. Für den Kurfürsten hat Gerard nachweisbar nur Porträts gemalt.

Aus dem Jahre 1647, in dem Gerard so besonders thätig war für den Kurfürsten, stammt auch die Bestallung des jüngeren Bruders Willem van Honthorst zum brandenburgischen Hofmaler, welche unterm 7. Januar 1647 erfolgte. Willem war im Jahre 1604 zu Utrecht geboren und wurde zunächst ein Schüler des Abraham Bloemart. Später wird er der Gehülfe seines Bruders und diesem verdankt er vielleicht die Empfehlung an den Grofsen Kurfürsten und die Anstellung zum Hofmaler unter Bedingungen, welche für jene geldarme Zeit am Abschluss des dreifsigjährigen Krieges aufserordentlich günstig zu nennen sind. In seiner Bestallung wird er nämlich für sechs Jahre zum Hofmaler angenommen und ihm jährlich 1000 Thaler Besoldung sowie frei Logement und ein seidenes Kleid zugesichert. Bis zum September 1664, also 17 Jahre lang ist Willem Honthorst nun in Berlin thätig und es haben sich von ihm eine ganze Reihe von Bildnissen in den Schlössern erhalten, obwohl es wunderbar ist, dass bei seiner grofsen Produktivität und seiner soliden Malerei auf Eichenholz, seine Bilder nicht noch zahlreicher sind. Auch wird es mit der Zeit jedenfalls gelingen, namentlich mit Hülfe der Photographie, die gröfsere Anzahl der bisher unbekannten Dargestellten festzustellen. Auch aus diesen Bildern geht hervor, dass die Kriterien zur Unterscheidung der Bilder Gerards und Willems noch nicht allgemein gültig zu fixieren sind. Sämtliche Bilder, welche zweifellos von Willem in Berlin gemalt wurden, sind auf Eichenholz mit ausgespartem Oval gemalt; aber auch dem Gerard zuzuweisende Bilder haben dasselbe Kennzeichen. In den Bezeichnungen, wo solche vorhanden sind, habe auch ich keine Abweichung von der Bezeichnung Gerards gefunden. Auffallend ist immerhin, dass sich Willem in seiner Rechnung nicht Guilliam, sondern »Willem van Honthorst« unterzeichnet. Die urkundlichen Nachrichten über Willems Thätigkeit in Berlin bestehen nur in einer Rechnung über in den Jahren 1656—1658 für den Kurfürsten gelieferte Bilder im Betrage von 1151 Thalern. Es handelt sich dabei um Bildnisse des Grofsen Kurfürsten und seiner Gattin, sowie der beiden ältesten Prinzen, des am 6. Februar 1655 geborenen Kurprinzen Karl Aemil und des am 1. Juli 1656 geborenen Prinzen

Friedrich, späteren Kurfürsten Friedrich III. Diese im zartesten Kindesalter stehenden Prinzen sind besonders häufig gemalt.

Im Bildervorrat der königlichen Schlösser befindet sich ein sehr ruiniertes Bild eines Kindes im Steckkissen und das ausgestellte Bildnis eines ungefähr einjährigen Kindes auf Wolken sitzend mit einem Lorbeerkranz auf dem Kopf (Katalog No. 125). Da es sich bei dem Letzteren augenscheinlich um ein verstorbenes Kind handelt, haben wir jedenfalls ein Bildnis des am 11. Mai 1648 geborenen und am 14. Oktober 1649 verstorbenen ersten Kurprinzen Wilhelm Heinrich vor uns. Der tief betrauerte Tod dieses Prinzen ist mehrfach Gegenstand bildnerischer Darstellung geworden. Auf der Ausstellung sehen wir noch die allegorische Versinnbildlichung seines Hinscheidens von der Hand eines unbekannten Holländers. Im Berliner Lustgarten soll eine Gruppe, welche dasselbe Ereignis versinnbildlichte, verfertigt von Franz Dusart, aufgestellt gewesen sein.

Ein anderes Bildnis eines ungefähr dreijährigen Prinzen, gemalt von Willem van Honthorst, hat Herr von Kaufmann ausgestellt. Dieses Bild ist jedenfalls eines der in der schon erwähnten Rechnung bezeichneten Bildnisse des Kurprinzen Karl Aemil oder seines Bruders Friedrich, des späteren Königs Friedrich I.

Ob die Rechnung über 1151 Thaler, welche wahrscheinlich aus dem Jahre 1658 stammt, an Willem van Honthorst bezahlt wurde, ist aus den erhaltenen Akten nicht ersichtlich. Die Bezahlung einer Forderung von 5000 Thaler über restierende Besoldungs- und andere Gelder erlebte Willem nicht mehr, da der Kurfürst das Geld trotz energischer Mahnung an seine Behörden, nicht flüssig machen konnte. Schliefslich müssen die Vormünder der Kinder Willems, sein Neffe Antonius van Honthorst und Cornelius van Wickersloth zufrieden sein, dass sie im Jahre 1666 ein- für allemal 2000 Thaler für ihre Mündel erhalten, deren Verhältnisse als dürftige bezeichnet werden. Bemerkenswert ist, dass diese Herunterdrückung der Summe damit begründet wird, dass »Willem Honthorst auch mehr in anderer particulier alfs Sr. Fürstl. Durchlaucht pp. Diensten gearbeitet« habe. Danach hat Willem Honthorst jedenfalls zahlreiche Bildnisse der Berliner Hofgesellschaft gemalt, und es ist anzunehmen, dass sich im Privatbesitz alter Familien noch mancherlei davon vorfinden wird. Seidel (die schönen Künste in Berlin 1832) erwähnt, dass sich in der Marienkirche das auf Zinn gemalte Bildnis des Feldmarschalls Otto von Sparre, von Willem van Honthorst gemalt, vorfindet. Sparre machte sich bekanntlich um die Rettung der Marienkirche vor der Vernichtung durch Feuer sehr verdient.

Bei den Preisen, welche Willem für seine Bildnisse fordert, ist zu bedenken, dass er aufserdem ein festes Jahrgehalt von 1000 Thalern erhielt, also jedenfalls ein reichliches Einkommen hatte. Für ein lebensgrofses Bildnis in ganzer Figur erhielt er 200 Thaler, für ein Brustbild (Kopie?) 14 Thaler, für das Bild eines Prinzen allein 18 Thaler und für ein Doppelbild 26 Thaler. Der Liebhaberei der Zeit entsprach es, dass Honthorst den zwei Jahre alten Kurprinzen in ganzer Figur zu Pferde malen musste, wofür er 125 Thaler erhielt.

Willem van Honthorst scheint seine Familie mit in Berlin gehabt zu haben, denn am 20. September 1664 erhielt er für sich und die Seinen Urlaub sowie einen Freipass, um seine Heimat besuchen zu können. Von diesem Urlaub ist er nicht nach Berlin zurückgekehrt; in einem Schreiben der Amtskammer zu Cleve vom 20. Mai 1665 wird er noch erwähnt, während am 3. September 1666 von seinen Erben gesprochen wird. In der That ist der Künstler, wie Bredius im Utrechter Katalog mitteilt, am 19. Februar 1666 in Utrecht gestorben.

Eine genaue Scheidung der Bildnisse Gerards von denen Willems wird sich wohl kaum je durchführen lassen. Im Allgemeinen ist man versucht, die besser gemalten für Arbeiten Gerards zu halten, aber der Unterschied in der Qualität kann auch darin beruhen, dass Gerard, wie schon aus seiner Rechnung zu schliefsen ist, mit zahlreichen Gehülfen arbeitete. Die Bildnisse der beiden brandenburgischen Obersten von Schönaich und von Potthusen konnten leider nicht ausgestellt werden. Unter den ausgestellten Bildnissen waren bemerkenswert die Bildnisse des Grofsen Kurfürsten und der Louise Henriette, welche bald nach ihrer Vermählung (1646) gemalt sein müssen; ferner das Bild Friedrichs V von der Pfalz (Winterkönig) und seiner Tochter Louise Hollandine, der berühmten Malerin und späteren Äbtissin von Maubuisson. Das beste und interessanteste Bildnis war jedenfalls das einer unbekannten Dame in Trauerkleidung, datiert 1632 (Ausstellungskatalog No. 118).

In den ersten zwanzig Jahren der Regierung des Grofsen Kurfürsten scheint Willem van Honthorst als holländischer Künstler ziemlich allein in Berlin gestanden zu haben. Erwähnt werden nur Emanuel Sonnius, der als Sohn des Präzeptors der Kurfürstin Louise Henriette Heinrich Sonnius bezeichnet und am 7. September 1652 zum Hofmaler ohne Gehalt in Cleve bestellt wird, und ein Maler Huybert, welcher am 10. Juli 1661 zum Hofmaler gleichfalls in Cleve bestellt wurde. Er erhält 3 Thaler wöchentliches Kostgeld sowie freies Holz und Wohnung. Näheres über diese Künstler, welche anscheinend nur in Cleve thätig gewesen sind, ist mir nicht bekannt geworden.

Der nächste holländische Maler, dem wir am Berliner Hofe begegnen, ist Nicolaus Willing (Wieling), der erste Vertreter des Haager Künstlerkreises, welcher späterhin mehrere Mitglieder nach Berlin sandte. Der Name Willings begegnet uns in den Jahren 1661—1665 zu verschiedenen Malen in den Listen der Haager »Schilders Confrerye« zu deren Vorstandsmitgliedern er gehört.[1] Auf wessen Empfehlung Willing nach Berlin berufen wurde, wissen wir nicht, aber im Januar 1667 ist er dort und wird am 22. zum Hofmaler bestellt mit 1000 Thaler Gehalt nebst freier Wohnung und Brennholz. Auch bekam Willing 100 Thaler Reisekosten - Entschädigung und die Zusicherung, dass er, wenn er innerhalb eines Jahres in Gnaden entlassen oder seinen Abschied suchen würde, kostenlos nach dem Haag zurückgeschafft werden solle. Schon am 18. Juli 1668 wird ihm sein Gehalt auf 1200 Thaler erhöht, wofür er Alles was ihm zu schildern befohlen wurde, auf das Fleifsigste ausführen sollte. Über Willings Thätigkeit in Berlin wissen wir weiter nichts. Um das Jahr 1682 muss er verstorben sein, denn am 28. Februar und am 3. April 1682 erhielt seine Witwe aufser schon früher erhaltenen Summen noch Zahlungen von je 100 und 150 Thaler. Ihr Wunsch, dass der Kurfürst für die Ausbildung ihres Sohnes zum Maler Sorge tragen möge, wird abgelehnt: »und stehet ihr frey, ihren Sohn die mahlerkunst lernen zu lassen, wo sie vermeinet, dass er solche am besten lernen könne«. Nach Nicolai war dieser Sohn gleichen Namens wie der Vater und habe sich 1711 um einen Platz in der Akademie beworben.

Von Willings Thätigkeit ist uns nachweisbar nur wenig erhalten. Auf der Ausstellung sah man das Brustbild einer Sibylle (Katalog No. 323), welche nach alter Tradition unter seinem Namen geht und welche beweist, dass er unter dem Einfluss der italienischen akademischen Richtung steht. Davon zeugt auch ein von Bartsch gestochenes Bild.

---

[1]) Archief IV, S. 80, 97, 117, 139, 137.

Auch Jacob Vaillant wird aus dem Haag nach Berlin berufen und zwar im Jahre 1672 durch Vermittelung des brandenburgischen Gesandten im Haag. Ihm werden eine Reihe von Bildnissen in den Schlössern zugewiesen, darunter auch das auf der Ausstellung gezeigte (Katalog No. 298) roh aber sehr wirkungsvoll dargestellte Bildnis des Grofsen Kurfürsten. Wenn das Bild von ihm gemalt ist, kann jedenfalls das Bildnis einer fürstlichen Dame mit einem Kinde auf dem Schofse, welches auch Vaillants Namen führt, nicht von ihm herstammen. In der Namengebung sowohl für Maler als für Dargestellte herrscht überhaupt bei den Gemälden der königlichen Schlösser eine unglaubliche Verworrenheit, welche bei der überwiegenden Zahl kleiner unbedeutender Meister schwer je ganz klar gestellt werden wird. Vaillants Hauptbild in den Schlössern ist die grofse allegorische Verherrlichung der Eroberung der Insel Rügen durch den Grofsen Kurfürsten im Marmorsaal des Potsdamer Stadtschlosses. Hier zeigt er sich zwar nicht als hervorragenden, aber ganz tüchtigen Künstler, der auch gröfsere Aufgaben mit Geschick zu bewältigen weifs. Einige Deckengemälde in den sogenannten Kurfürstenzimmern des Berliner Schlosses mit Darstellungen allegorischer Figuren sind bezeichnet J. Vaillant fec. 1680.

Nach Nicolai hätte Vaillant sich 1682 eine Zeit lang in Hannover aufgehalten, um verschiedene Bildnisse dort zu malen und nach Houbraken wäre er vom Kurfürsten auch nach Wien gesandt, um den Kaiser zu malen, welcher ihm in Anerkennung seiner Leistung eine goldene Medaille mit Kette geschenkt habe. Am 23. Januar 1685 wird Vaillant aufgetragen, den Mohren der Kurfürstin, Friedrich von Cussé auf drei Jahre in die Lehre zu nehmen, wofür ihm jährlich 100 Thaler zugesichert werden. Im Jahre 1691 wird Jacob als verstorben erwähnt, denn am 12. August d. J. werden seiner Witwe 400 Thaler angewiesen, wofür sie die Originalbilder, nach denen der Maler die Bildnisse der kurfürstlichen Familie kopiert hatte, ausliefern sollte.

Der jüngere Bruder Jacobs, Andreas Vaillant, tritt weniger in den Vordergrund. Er scheint hauptsächlich als Gehülfe seines Bruders thätig gewesen zu sein. Am 4. Mai 1674 erhielt er eine Verschreibung auf ein Stück Land in Potsdam. Im Jahre 1687 am 19. August werden ihm für den Unterricht der kurfürstlichen Prinzen im Zeichnen jährlich 100 Thaler bewilligt und diese Bewilligung wird am 15. April 1690 bestätigt. Wenn ich noch erwähne, dass er 1690 für nicht näher bezeichnete Markgrafen arbeitet und anscheinend kurfürstliche Besoldung erhält, so ist damit Alles gesagt, was die Akten an Notizen über ihn enthalten.

Ein anderweit ganz unbekannter Künstler ist Rütger van Langerfeld, welcher am 3. Oktober 1678 zum Hofmaler mit 600 Thaler Gehalt ernannt wurde. Nach Nicolai soll er 1635 zu Nymwegen geboren sein. Rütger wusste sich die Zufriedenheit des Grofsen Kurfürsten in dem Grade zu erwerben, dass schon ein halbes Jahr später seine Bestallung erneuert und sein Gehalt auf 800 Thaler erhöht wurde. Ich lasse die zweite Bestallung hier im Wortlaut folgen, da sie eine der wenigen ist, welche uns im Original erhalten ist.

»Wir Friederich Wilhelm, von Gottes gnaden Marggraff zu Brandenburg, des Heyligen Römschen Reichs Ertz Cämmerer und Churfürst p. p. geben hirmit Jedermänniglich denen es zu wifsen Nötig, in gnaden zu vernehmen, wafs gestaldt Wir, Rütger von Langerfelt, wegen seiner sonderbahren Kunst und Wifsenschafft, zu unseren Hoffmahler bestellet und angenommen haben:

Thun auch solches hiermit also und dergestalt, dafs Er uns und unserm Churfürstlichen Hause treu, hold und gewertig sein, Unsern nutzen und Bestes überall suchen, scha-

den und Nachtheil nach Vermögen verhüten und abwenden helffen, seiner Kunst treu und fleifsig gebrauchen die sticke, so Er vor uns verfertigen wird in unser Cabinet einliefern, und sich in allem wie ein treufleifsiger Hoffmahler gebühret verhalten Solle. Daneben wollen Wir, dafs Er unser vielgeliebten Söhnen Printz Ludiwigs und Printz Philip Wilhelms Ldl. Ldl. in Reifsen und Mathematicis, zu gewifsen stunden unter weisen solle, Wes halb Er sich bey unserm Geheimen Raht und Ober Praesidenten dem Freyherrn von Schwerin anzumelden hatt.

Vor solche seine Dienste, und auffwartung haben wir Ihm zwar anfangs in seiner Ersten Bestallung welche im Haubt Quartir zu Lüdgers Hagen den 3ten Octobr. 1678 datiret gewesen, Sechs Hundert Rthlr. in allem verschrieben, Itzo aber nachdem Wir seinen unterthänigsten fleifs und dexterität verspüret, haben wir selbige mit 200 Rthlr. verbefsern, und Ihm also Achthundert Reichsthaler in allem Jährlich zulegen wollen. Gestalt den unser Amts-Cammer Raht und Hoffrentmeister Michael Matthias Hiermit befehliget wird, sich hiernach gehorsambst zu achten, ermelten Langerfelt dieses sein Verordnets Gehalt Quartaliter mit zwey hundert Thlr. abzutragen, und damit den anfang vom jüngst verwichenem quartal Reminiscere bifs Trinitatis 1679 zu machen. Zu urkund defsen haben Wir diese Bestallung eigenhändig unterschrieben und mit unserm gnaden Siegel bedrucken lafsen. So geschehen zu Potsdam, den 31ten Mai 1679.«

Von den Arbeiten Langerfelds kann ich nur zwei kleine Deckengemälde in den Kurfürstenzimmern des Berliner Schlosses nachweisen, von denen das eine R. van Langervelt fec. 168(3?), das andere R. v. L. f. 168(5?) bezeichnet ist. Auf beiden Bildern sind Reiter in antiker Tracht dargestellt, und hat der Künstler die Schwierigkeit der Perspektive in sehr geschickter Weise bewältigt.

Bedeutender als in diesen Arbeiten erscheint Langerfeld als Baumeister, denn er ist im Jahre 1681 der Erbauer des Schlosses Köpenick, welches der Grofse Kurfürst dem Kurprinzen 1677 geschenkt hatte. Im Jahre 1695 ist Rütger in Berlin gestorben und seine Grabschrift stand nach Küster in der alten Neustädtischen Kirche zu Berlin.

Ein ebenso unbekannter Künstler wie der oben genannte ist Adam de Klerck, welcher 1678 als Hofmaler nach Berlin berufen wurde. Der Name de Klerck kommt in jener Zeit in Amsterdam zuweilen vor.[1]) Adam scheint hauptsächlich Bildnisse gemalt zu haben; so soll er 1681 auch ein Bildnis des Grofsen Kurfürsten angefertigt haben, welches als Geschenk nach Frankreich gesandt wurde. Blesendorf stach nach ihm, so das Bildnis des Freiherrn von Canitz. Am 26. April 1689 wird ihm sein Gehalt von 400 Thalern dergestalt bestätigt, dass er alle Vierteljahre eine Spezifikation über das einreichen solle, was er im kurfürstlichen Dienst gearbeitet habe. Im Jahre 1705 ist er als Professor an der Akademie in Berlin verstorben.

Erfreulicher und dadurch dankbarer, dass sich mehr Arbeiten von ihnen erhalten haben, sind die Stilllebenmaler, welche der Grofse Kurfürst nach Berlin berufen hatte. Dem Jahre der Berufung nach muss an erster Stelle allerdings ein Künstler genannt werden, von dem ich bisher kein Bild in den Schlössern auffinden konnte und von dem man überhaupt nur zwei bezeichnete Bilder in Dresden und Schwerin kennt. Der »Contrefacteur Broderus Mathisen« zu Husum wurde am 10. November 1659 zum kurfürstlichen Hofmaler ernannt mit 200 Thaler Gehalt und freier Wohnung, sowie freiem Tisch für sich und einen Jungen oder entsprechendem Kostgeld. Die Bestallung wurde am 6. Oktober 1665 von Neuem bestätigt unter denselben Bedingungen, nur, dass er statt der freien Wohnung 20 Thaler Mietsgeld

[1]) Vergl. Oud Holland 1885 S. 77 und 236.

und für sich und einen Jungen 3 Thaler wöchentlich Kostgeld erhalten sollte. Dafür musste Mathisen alle Arbeiten für den Kurfürsten zu einem geringen Preise und zwar zum halben Werte zu Stande bringen, nämlich:

1) ein Contrefait in Lebensgröfse, aufs fleifsigste gemalt für 20 Thlr.,

2) ein halbes bis aufs Knie für 10 Thlr.,

3) ein Brustbild oder gar kleines für 5 Thlr. »und sonst noch alles andere, was Seine Durchlaucht zu mahlen beföhlen, für den halben Preis verfertigen. Auch müsste er alles, was zu solchen Schildereyen an Farbe erfordert wird, selbst anschaffen, ferner auf alle bereits vorhandenen Schildereyen fleifsige Aufsicht haben, und dieselben nach gnädigstem Belieben Sr. Durchlaucht gebührend repariren, endlich noch alle diejenigen, die etwa Lust zum Zeichnen belieben tragen möchten, auf Sr. Durchlaucht gnädigsten Verordnung mit aller Treue und Fleifs unterrichten«.

Dieser Bestallung zufolge war Broderus Mathisen im Wesentlichen ein Porträtmaler, während die beiden von ihm erwähnten Bilder in Schwerin und Dresden Stillleben sind. Wahrscheinlich wird es ihm darin wie vielen anderen Künstlern gegangen sein, dass er des Broderwerbes halber hauptsächlich Bildnisse malen musste, was auch erklären würde, dass so wenig Arbeiten von ihm nachweisbar sind, da die Bildnisse von der Hand unbedeutender Meister stets sehr wenig beachtet wurden. Was aus Mathisen schliefslich geworden ist, darüber ist uns keine Kunde erhalten.

Indem ich die chronologische Reihenfolge der Berufung festhalte, nenne ich zunächst Willem Frederik van Royen (Roye). Im Jahre 1661 am 21. Mai wird »Willem Frederixsz van Royen als Mitglied der Haager Confrerie erwähnt und als sein Lehrer Arent van Ravesteyn genannt.[1] Nach Houbraken (III, p. 74) war er der Schüler von Hondekoeter, was auch nach seinen Bildern nicht unwahrscheinlich ist. Im Jahre 1669 wird van Roye mit 300 Thaler Gehalt als Hofmaler berufen und wohnt für die nächste Zeit in Potsdam. Aufser seinem Gehalt erhält er einen Wispel Roggen und jährlich ein Freibrauen in Bornstädt. Am 2. März 1698 wird ihm, vielleicht im Zusammenhang mit seiner gleichzeitig erfolgenden Übersiedelung nach Berlin sein Gehalt auf 500 Thaler erhöht. An der Akademie nahm er eine hervorragende Stellung ein und ist erst 1723 in Berlin gestorben. Ob Willem Frederik identisch ist mit dem Willem van Royen, dessen Gattin Anna van Aken am 7. August 1714 in Amsterdam[2]) begraben wird, vermag ich nicht zu entscheiden.

Die Bilder van Royens sind ziemlich zahlreich in den Schlössern erhalten und einige, leider nicht die besten, waren auf der Ausstellung zu sehen. Auch aus Privatbesitz war ein besseres Bild von ihm auf der Ausstellung (Katalog No. 225), ein Stillleben von totem Wild und Früchten, welches in der Behandlung an Weenix erinnerte. Unter den Bildern aus den Schlössern waren bemerkenswert, ein Stillleben aus dem Jahre 1700 (Katalog No. 230), auf dem zwei kleine grüne Papageien zwischen Pfirsichen und Weintrauben dargestellt sind und ein reich mit Früchten bedecktes Apfelbäumchen in einem Kübel, an dessen Fufse Pfirsiche und Weintrauben liegen. Leider konnten von seinen Bildern aus früherer Zeit keines zur Ausstellung gebracht werden. Die Bilder späterer Zeit sind fast alle Darstellungen von Früchten, Blumen oder sonstigen Naturerzeugnissen, welche in irgend einer Weise abnorm gebildet waren. So sehen wir auf der Ausstellung eigentümlich geformte Orangen, Eier, Krebse u. s. w. In den Schlössern befinden sich noch zahlreiche Bilder mit besonders grofsen Tulpen und andere Blumen, jedenfalls Erzeugnisse des Lust-

[1]) Archief V S. 140.

[2]) Oud Holland 1885, S. 311.

gartens am Berliner Schlosse. Auf einem Bilde im Potsdamer Stadtschlosse, welches gleichzeitig an einem Zweige gewachsene Orangen und Citronen darstellt, ist noch die alte Beischrift des Künstlers erhalten, nach welcher sich dieses Naturereignis im Lustgarten zu Kölln a. d. Spree zugetragen hat.

Bekannter als van Royen ist Ottomar Elliger d. Ä., zwar von Geburt kein Niederländer, aber durch seine Studien unter Daniel Seghers in Antwerpen und durch seinen Aufenthalt in Amsterdam zu einem solchen in seinen Bildern geworden. Nach Houbraken (II, p. 293) ist Elliger am 18. September 1633 zu Gothenburg in Schweden als Sohn eines Arztes geboren und war ursprünglich zum Gelehrten bestimmt. Nach seiner Heiratsurkunde vom 12. März 1660 in Amsterdam (Oud Holland III, p. 142) war Elliger damals 26 Jahre alt, was mit Houbrakens Angabe stimmen würde. Auch dass von Elliger gesagt wird, er sei aus Kopenhagen, entkräftet Houbrakens Angabe nicht, da ausdrücklich weiter gesagt wird, dass Elligers Vater sich in Norwegen befinde. Ottomar heiratete »Agnies van Cappel«, nach Bredius vielleicht die Schwester des Blumen- und Früchtemalers Walscapelle. Elligers Bilder sind noch zahlreich in den Schlössern erhalten. Eines seiner Hauptbilder war auf der Ausstellung (Katalog No. 49) in leider sehr schlechter Beleuchtung. Es stellte ein Bildnis der zweiten Gattin des Grofsen Kurfürsten, Dorothea von Holstein, in kleiner ganzer Figur, auf einer Terrasse stehend, dar, umgeben von einem reichen Kranz von Blumen und Früchten. Abgesehen von einer gewissen Härte in der Zeichnung und einem glasigen Tone, gehören Elligers Arbeiten noch zu den erfreulicheren dieser späten Zeit. Die sechs kleinen Holztafeln mit Früchten v. J. 1677 auf der Ausstellung gehörten vielleicht zu einem Möbel oder waren in die Wand eingelassen. Weniger erfreulich als seine Blumen- oder Fruchtstücke sind Elligers figürliche Darstellungen, deren gleichfalls noch einige sich erhalten haben.

Der hervorragendste der holländischen Stilllebenmaler in Berlin ist der schon erwähnte Hendrick de Fromantiou. Er ist 1633 oder 1634 in Mastricht geboren.[1]) Am 15. März 1658 zeichnet er ein Dokument als Zeuge im Haag. Die Berufung des Künstlers nach Berlin ist vom 20. Oktober 1670 datiert und sichert ihm 600 Thaler Gehalt zu. Seine Anwesenheit in Holland im Jahre 1672, um den oben erwähnten Prozess mit Gerrit Uylenborch für den Kurfürsten zu führen, benutzte Fromantiou dazu, um sich am 2. September d. J. mit Ludowina Wouwerman aus Haarlem zu vermählen. Am 4. Mai 1674 erhält er ein Stück Gartenland in Potsdam, wo er auch dauernd gelebt zu haben scheint. Dass Fromantiou als Agent des Kurfürsten zum Ankauf von Gemälden verwendet wurde, haben wir schon erwähnt. Er scheint wiederholt von Berlin aus in Holland gewesen zu sein, denn im Jahre 1683 zeichnet er im Haag zum Besten der Schilder Confrerie 50 Gulden. Am 14. Juli 1687 wird ihm die Aufsicht über die Gemälde in den Schlössern übertragen und er soll auch viel restauriert haben. Am 15. März 1689 erhält er vom Kurfürst Friedrich III die Ernennung zum Hofmaler. Nach Nicolai, dem wir mehrere der angeführten Daten verdanken, ist Fromantiou im Jahre 1694 in Berlin gestorben mit Hinterlassung dreier Söhne: Philipp, Arnold und Antonius. In einem bei Sello[2]) veröffentlichten Dokumente wird »Fermanteau« im Jahre 1700 als Inhaber eines kurfürstlichen Hauses an der Schlossfreiheit in Potsdam erwähnt. Ob dies der Vater Fromantiou oder einer der Söhne war, lässt sich zunächst nicht feststellen. Trotz dieser langen

[1]) Oud Holland IV, S. 41 ff.

[2]) Sello: Potsdam und Sanssouci. Breslau 1888.

Thätigkeit in Berlin und Potsdam sind die Bilder Fromantiou's in den Schlössern ziemlich selten, so dass es scheint, als wenn seine Thätigkeit als Aufseher und Restaurator der Schildereien ihn besonders in Anspruch genommen habe. Das früheste Bild von ihm, welches ich in den Schlössern kenne, ist ein schönes Blumenstück im Potsdamer Stadtschloss, welches schon vor seiner Herkunft nach Berlin gemalt wurde. Es ist in schöner Schrift bezeichnet H. D. (zusammengezogen) Fromantiou Anno 1665.

Aus dem nächsten Jahre stammt die Darstellung eines toten Rebhuhnes mit einigen Jagdutensilien, welches im Jahre 1883 ausgestellt war (vergl. den Bericht über diese Ausstellung S. 76). Auf der diesjährigen Ausstellung befanden sich ein grofses bezeichnetes schönes Stillleben, dessen Wirkung durch seine Schadhaftigkeit etwas beeinträchtigt wurde und die Darstellung einer grofsen Eule, welche soeben eine Maus gefangen hat, während eine zweite eiligst entflieht. Bredius sprach vor dem Bilde den Gedanken aus, dass diese Darstellung sich auf den glücklich abgelaufenen Prozess Fromantiou's mit Gerrit Uylenborch beziehe, was bei der Ungewöhnlichkeit des Gegenstandes immerhin nicht ausgeschlossen erscheint.

Nach Nicolai wäre auch Reinier Nooms, genannt Zeeman, einige Zeit in Berlin thätig gewesen, doch habe ich für diese Behauptung bisher keinen Anhaltspunkt finden können.

An dieser Stelle müssen noch einige Künstler erwähnt werden, welche zwar nicht in Berlin gewesen sind, aber doch für den Grofsen Kurfürsten gearbeitet haben. Zu diesen gehörte auch Jan de Baen im Haag. Friedrich Wilhelm, welcher ihn im Jahre 1676 selber besucht haben soll und sowohl sich als die Kurfürstin von ihm malen liefs, verlieh dem Künstler am 23. Juli d. J. das Prädikat eines Hofmalers und Contrefaiteurs. Nach Houbraken (II, S. 311) habe Friedrich Wilhelm vergeblich versucht de Baen nach Berlin zu ziehen, trotzdem er ihm ein Gehalt von 6000 (?) Gulden geboten habe. An seiner Statt habe de Baen seinen Schüler Jan van Sweel gesandt, welcher ein Gehalt von 2000 Gulden erhalten habe. Dr. Bredius verdanke ich folgende Mitteilung über diesen sonst unbekannten Künstler: »25. August 1674. Catharina van Hove war 26. August 1673 verlobt mit Monsieur Johan van Sweel, Schilder van S. Churf. Doorl. van Brandenburgh tot Berlijn. Aber damals musste er plötzlich nach Berlin zurück: »aengesocht werdende om te schilderen voor Sijne hooggem. Doorluchticheyt und dann erkühlte seine Liebe. Sie erinnert ihn durch einen Notar an sein Versprechen, sie zu heiraten«.

Von einem anderen Künstler, Pieter Nason, sind uns bezeichnete Arbeiten in den Schlössern erhalten, darunter einige sehr gute Bildnisse des Kurfürsten, welche sich auf der Ausstellung befanden. Das eine derselben zeigt den Kurfürsten im Panzer und mit allen Insignien seiner Würde geschmückt. Das Bild ist in schöner kalligraphischer Schrift bezeichnet: P. Nason f. A°. 1666. (Das P und N ist zusammengezogen.) Auf Grundlage dieses bezeichneten Bildes kann auch das grofse Bild, welches den Ehrenplatz auf der Ausstellung inne hatte und auf dem der Grofse Kurfürst mit seiner Gattin Luise Henriette zusammen dargestellt ist, dem Pieter Nason mit Sicherheit zugeschrieben werden, denn aufser der Malweise spricht noch dafür, dass die Figur des Grofsen Kurfürsten ganz genau dieselbe ist, wie auf dem erwähnten bezeichneten Bilde. Ein von Nason gemaltes Stillleben aus königlichem Besitze befindet sich jetzt im Museum (Katalog No. 977). Aus diesen Bildnissen des Grofsen Kurfürsten braucht bei dem Mangel anderer Beweise noch nicht auf die Anwesenheit Nasons in Berlin geschlossen zu werden, da der Kurfürst sehr oft und speziell auch

in den Jahren 1665 und 1666 im Haag sich aufgehalten hat. Eines der künstlerisch wertvollsten Bildnisse Friedrich Wilhelms ist das Bild mit halber Figur von Govaert Flinck, nach der Bezeichnung im Jahre 1653 gemalt (Katalog No. 58). Noch ansprechender ist das Bildnis des Grofsen Hohenzollern von Adriaen Hanneman, dem Hofmaler seiner Schwägerin Marie von Nassau-Oranien; leider befindet es sich nicht im königlichen Besitz, sondern in Wörlitz. Es wird zuerst in dem Nachlasse einer anderen Schwägerin des Grofsen Kurfürsten, der Fürstin Henriette Katharina von Anhalt-Dessau, erwähnt, an welche es vermutlich als Hochzeitsgeschenk (1659) des Fürsten selber gelangt ist.[1])

Ein in weiteren Kreisen bekanntes Bild des Grofsen Kurfürsten ist das im Berliner Schlosse, auf dem ihn Johannes Mytens mit seiner ganzen Familie dargestellt hat. Nach dem Alter der drei dargestellten Kinder zu schliefsen, muss es ebenfalls in der Zeit des oben erwähnten Aufenthaltes in Holland entstanden sein. Ausgeschlossen bleibt es ja immerhin nicht, dass diese Künstler, wie Nason und Mytens, sich vorübergehend in Berlin aufgehalten haben, wenn auch in den sehr lückenhaften Akten darüber nichts vermerkt worden ist.

Mit dem Tode des Grofsen Kurfürsten am 29. April 1688 trat zunächst kein wesentlicher Umschwung in den Beziehungen des Hofes zur niederländischen Kunst ein. Eine Reihe der schon genannten Künstler wurden in ihren Bestallungen bestätigt und neue Kräfte werden aus Holland, im Besonderen namentlich aus dem Haag, herangezogen. Während unter dem Grofsen Kurfürsten, wie gesagt, die Porträt- und die Stilllebenmaler die Hauptrolle in Berlin spielen, zog sein Nachfolger im Anschluss an seine grofse Vorliebe für prachtvolle Bauten und eine würdige Dekoration derselben, eine andere Gruppe von Künstlern nach Berlin, deren Hauptaufgabe es war, diesem Bedürfnisse gerecht zu werden. Aus dem Kreise dieser Künstler, von denen einige schon in der Haager Akademie eine Rolle gespielt hatten, entsprang auch der Plan, in Berlin eine Akademie zu gründen, und Augustin Terwesten wird als derjenige genannt, welcher zuerst dem Kurfürsten diesen Gedanken nahe gelegt habe, der dann auch von Friedrich mit aller Energie zur Ausführung gebracht wurde. Auf die Vorgeschichte dieses Institutes und auf seine erste Entwickelung hier einzugehen, würde zu weit führen, und muss ich mir dies für eine spätere Gelegenheit aufsparen.

Augustin Terwesten ist am 4. Mai 1649 im Haag, als Sohn des Goldarbeiters Johann Jacob Terwesten und der Katharina Prusenson geboren[2]). Zuerst erlernte er bei seinem Vater das Bossieren in Wachs und das Treiben in Metall. Später wurde er Schüler des Nicolaus Willing, bis derselbe nach Berlin berufen wurde. Im Jahre 1676 wird Augustin als Mitglied der Haager Confrerie erwähnt, ebenso in den Jahren 1679—1687. An der im Jahre 1682 begründeten Akademie van de Teyken-Const nahm er regen Anteil und wurde im vierten Jahre ihres Bestehens zum Regenten gewählt. Im Jahre 1689 zeichnet er eine Rechnung für das abgelaufene Jahr. Im Inventar der Confrerie aus dem Jahre 1763[3]) wird der Teil eines Deckengemäldes

[1]) Vergl. Hosäus in der Wissenschaftlichen Beilage der Leipziger Zeitung 1876, No. 37, S. 223.

[2]) Freundliche Mitteilung von Dr. Bredius: »Hans Jacob Terwesten, Silberschmied, und Catharina Prusenson lassen 23. Februar 1670 ein Kind Matheus taufen. Er unterschreibt sich da: zurwesten. Die Frau heisst 1680 Pryssensin.«

[3]) Archief IV, p. 205.

von ihm erwähnt, welches er im Jahre 1686 für »de grote Kamer« gemalt hatte. Fünf Meister hatten sich in die Arbeit geteilt. Das Mittelstück war von Willem Doudijns gemalt und stellte die Stadt Haag in allegorischer Gestalt als Beschützerin der Künste dar. In dem ersten Seitenteil stellte Theodor van Schuur die drei Hauptfarben, rot, gelb und blau dar. Augustin Terwesten versinnbildlichte die Perspektiv- und Architektur-Malerei, Daniel Mytens die Wahrheit in der Geschichtsforschung als Hülfswissenschaft für die Geschichtsmalerei und Robert Duval brachte die Sinnbilder der Astronomie und Geometrie zur Erscheinung. Wir haben diese Darstellungen eingehender erwähnt, weil sie typisch für das Stoffgebiet sind, aus denen auch später Augustin Terwesten in Berlin, Oranienburg und Charlottenburg die Motive für seine zahlreichen Deckengemälde schöpfte. Noch 1690 war Augustin im Haag thätig.

Am 12. April 1692 wurde Terwesten zum kurfürstlichen Hofmaler mit 1000 Thaler Besoldung bestellt, wofür er ausschliefslich für den Kurfürsten arbeiten musste und zur Übernahme anderer Arbeiten einer ausdrücklichen Erlaubnis bedurfte. Seine erste Arbeit soll ein Deckengemälde in Oranienburg gewesen sein. Später hat er zahlreiche Deckengemälde im Berliner und Charlottenburger Schloss ausgeführt, welche zum grofsen Teile bezeichnet und datiert sind. Ihre Motive sind entweder der Mythologie entnommen oder es sind in ihnen Verherrlichungen Friedrichs I und der neuen preufsischen Königswürde in allegorischer Form zur Darstellung gebracht. Eine Anzahl von Staffeleigemälden haben sich ebenfalls in den königlichen Schlössern erhalten. Wir nennen hier nur die Darstellung der vier Erdteile im Neuen Palais. Augustin Terwesten starb unverehelicht am 21. Januar 1711 in Berlin. Seine Mutter und sein Bruder Mattheus, welche sich bei ihm aufgehalten hatten, sollen nach dem Tode des Bruders nach Holland zurückgekehrt sein. Der erwähnte Mattheus war bedeutend jünger als sein Bruder und soll der erste Schüler der neugegründeten Berliner Akademie gewesen sein. Nach Nicolai hätte er auch ein Deckengemälde in Charlottenburg gemalt. In dem oben erwähnten Inventar der Haager Confrerie wird ein von Mattheus Terwesten im Jahre 1711, also gleich nach seiner Rückkehr, gemaltes Kaminstück erwähnt. Der Sohn von Mattheus hiefs ebenfalls Augustin und spielte in der Mitte des XVIII Jahrhunderts eine grofse Rolle in der Haager Künstlerschaft. Von diesen drei Künstlern, Augustin d. Ä., Mattheus und Augustin d. J. befanden sich Selbstbildnisse in dem Lokal der Confrerie. [1])

Während uns über die Familie Terwesten mancherlei Nachrichten zu Gebote standen, erfahren wir sehr wenig von dem Historienmaler Peter de Coxcie, [2]) während seine Thätigkeit in Berlin, nach seinen bezeichneten Deckengemälden zu schliefsen, eine sehr ausgedehnte gewesen sein muss. Gerade einige der bedeutendsten, wie die der grofsen Bildergalerie im Berliner Schlosse (1705) und das der Kapelle im Charlottenburger Schlosse (1708), sind von ihm gemalt. Es verlohnt sich der Mühe, die sämtlichen Deckengemälde in den königlichen Schlössern einmal von einem einheitlichen Gesichtspunkte aus zu untersuchen. Am 23. November 1705 wurde Coxcie mit 1000 Thaler Gehalt zum Hofmaler bestellt, wo er bis zum Tode Friedrichs thätig gewesen zu sein scheint. Im Jahre 1716 soll er nach Nicolai in Kur-Mainzischen Diensten gestanden haben.

---

[1]) Archief IV, p. 207ff.

[2]) Der Name Kokx oder Kox kommt im Anfang des XVIII Jahrhunderts in Delft vor, vergl. Archief I, p. 107—110.

Wohl der interessanteste holländische Künstler, welcher in Berlin gearbeitet hat, ist Abraham Cornelisz Begeyn (Bega), aber leider scheinen sich von ihm sehr wenig Arbeiten in den Schlössern erhalten zu haben und das, was nach den, wie schon bemerkt, sehr unzuverlässigen aus den sechziger Jahren stammenden, lediglich für Verwaltungszwecke angefertigten Inventaren von ihm herrühren soll, war ich noch nicht in der Lage, eingehender untersuchen zu können. Begeyn wurde ebenfalls aus dem Haag, wo er seit 1683 Mitglied der Gilde war, nach Berlin berufen, und zwar lautet seine Bestallung zum Hof- und Landschaftsmaler, welche ihm ein Gehalt von 500 Thalern zusichert, vom 22. Oktober 1688. Seine erste Aufgabe scheint die Herstellung von grofsen Kartons für Gobelins gewesen zu sein und es werden ihm auch die Entwürfe zu den grofsen Gobelins mit Schilderungen der Thaten des Grofsen Kurfürsten, welche sich jetzt im Hohenzollern-Museum befinden, zugeschrieben. Die Belagerung von Stettin soll er nach Nicolai gleich im ersten Jahre in Angriff genommen haben. Zur Ausführung dieser Gobelins war in demselben Jahre 1688 ein Tapetenwirker Joseph Franz Casteels mit einem ungenannten Bruder aus Brabant nach Berlin berufen. Nach dem Tode des Bruders verleiht der Kurfürst dem Joseph Franz am 2. März 1694 eine erneute Bestallung mit einem Gehalt von 800 Thalern. Im Jahre 1699 soll er nach Nicolai gleichfalls verstorben sein. Wie viel von diesen Gobelins den Gebrüdern Casteels zuzuschreiben ist, kann heute schwer festgestellt werden. Fertig gemacht sind sie jedenfalls von Mercier, denn die Belagerung von Stralsund ist bezeichnet: P. MERCIER
A BERLIN
1693.

Begeyn scheint hauptsächlich aufser für solche dekorativen Zwecke als Landschaftsmaler geschätzt gewesen zu sein, denn im Jahre 1696 lässt ihn der Kurfürst eine Reise nach Halberstadt, Minden, Bielefeld, Kleve und Wesel machen, damit er nach den hierbei verfertigten Studien später grofse Bilder malen soll. Weit ist Begeyn mit diesen Plänen jedenfalls nicht gekommen, denn am 11. Juni 1697 machte ein Schlagfluss seinem Leben, und zwar in Berlin, ein Ende.

Zu seinem Nachfolger wurde Michael Carrée noch im Jahre 1697 als Tier- und Landschaftsmaler nach Berlin berufen. Von seinen Arbeiten haben sich mehrere in den Schlössern erhalten; sie sind aber wenig erfreulich. Er kehrte nach dem Tode König Friedrichs I nach Amsterdam zurück; von dort siedelte er im Jahre 1725 nach Alkmaar über, wo er noch lange gelebt haben soll.

Interessanter als dieser Künstler ist der Marinemaler Michiel Maddersteg, ein Schüler Backhuysens. Seine noch mehrfach in den Schlössern erhaltenen Bilder stehen zwar nicht auf besonders hoher Stufe in Bezug auf ihren künstlerischen Wert, erregen aber unser Interesse dadurch, dass auf ihnen mehrfach brandenburgische Kriegsschiffe oder Lustjachten dargestellt sind. So sehen wir auf der Ausstellung ein Bild von ihm mit der Darstellung zweier brandenburgischer Kriegsschiffe, welche eben in einen Hafen einlaufen und ferner das erfreulichste Bild, welches sich von ihm erhalten hat, auf dem eine Lustfahrt Friedrichs I auf der Spree vor dem Schlosse Köpenick dargestellt ist. Am 3. August 1698 wurde Maddersteg »wegen seiner Kunst in der Malerei, absonderlich in See-Bataillen«, mit 1000 Thaler Gehalt zum Hofmaler bestellt. Gleichzeitig war unser Künstler auch Schiffsbauer und brachte im Jahre 1704 die von ihm erbaute und sehr reich ausgestattete Fregatte »Friedrich« nach Berlin, wo sie ihren Platz an der Langen Brücke erhielt. Maddersteg hat dieses Schiff auch gemalt, jedoch hat sich nur der Stich von Wolfgang nach diesem

Gemälde erhalten. König Friedrich Wilhelm I verschenkte später diese Fregatte an Peter den Grofsen im Austausch gegen »lange Kerle« für seine Riesengarde. Maddersteghs soll nach Nicolai im Jahre 1709 in Amsterdam gestorben sein.

Von dem sonst wenig erfreulichen Maler Anton Schoonjans, welcher ebenfalls in Berlin und namentlich in Charlottenburg thätig war, konnte man auf der Ausstellung ein Bild sehen, welches durch seinen Gegenstand anziehend war. Es stellte den späteren »Soldatenkönig« Friedrich Wilhelm I im Alter von 14 Jahren als David dar, welcher eben den Goliath mit der Schleuder getödtet hat. Vermutlich war der Prinz in diesem Kostüm auf einem der zahlreichen Kostümfeste bei seiner Mutter aufgetreten. Bezeichnet ist das Bild: Antonius Schoonjans S. C. M. Cammere Pictor p . . . . ad vivum . . 02 (1702).

Wenn auch unter dem Nachfolger des Grofsen Kurfürsten noch zahlreiche niederländische Künstler am Berliner Hofe thätig waren, so scheint Friedrich doch dieselben weniger in ihrer Heimat beschäftigt zu haben und wir erfahren nichts darüber, dass er, wie sein Vater, Gemälde gesammelt habe. Dagegen wurde durch die sogenannte Oranische Erbschaft der Besitz an niederländischen Gemälden aufserordentlich vermehrt, und ich hoffe, dass es mir mit der Zeit gelingen wird, dasjenige wenigstens einigermafsen klar zu stellen, was sich von dieser Erbschaft noch an Bildern im königlichen Besitz, zum Teil heut im Museum, erhalten hat. Für einen Teil dieser Bilder hat dies Dohme bereits gethan.

Nicht unbedeutend ist auch die Anzahl der holländischen Bildhauer, welche für und in Berlin thätig waren. Unter dem Grofsen Kurfürsten handelt es sich namentlich darum die Lustgärten (Berlin, Oranienburg, Potsdam) mit Statuen und Fontänenanlagen zu schmücken, und den uns erhaltenen Nachrichten zu Folge war namentlich der Lustgarten in Berlin auf das reichste mit Statuen aus Marmor, Stein und Blei ausgestattet. Schon am 7. September 1649 war ein Giefser Jacques Voulleaumé angenommen, »dergestalt undt also, das er allerhandt Statuen undt Figuren, Grotten, undt Fontainen, undt sonsten was Sr. Churfl. Dchl. werden von ihm begehren, undt zu seiner wissenschaft gekommen ist, draufsen bey der Churfürstlichen Residentz verfertigen und anrichten solle«.[1] Von ihm sind denn auch eine Reihe von Statuen für den Lustgarten in Blei gegossen, welche aber wohl kaum das nächste Jahrhundert erlebt haben.

Der Bildhauer Franz Dusart im Haag wurde 1651 von der Kurfürstin damit beauftragt, die Statue des Grofsen Kurfürsten in Marmor zu arbeiten, welche dann von ihr am Eingange des Berliner Lustgartens aufgestellt wurde. Am Sockel war des Kurfürsten Wahlspruch aus Psalm 43 Vers 8 angebracht: »Domine fac me scire viam, per quam ambulem«. Nach der Auflösung des Lustgartens durch König Friedrich Wilhelm I wurde die Statue nach dem Garten von Charlottenburg gebracht, wo sie noch heute ein unverdient vergessenes Dasein führt. Auch das Marmorbild des ersten Sohnes des Kurfürsten, Wilhelm Heinrich, hatte Dusart für den Lustgarten anzufertigen.

---

[1]) Sollte dieser Jacques Voulleaumé nicht derselbe sein, wie der »beeltgieter Jaques Vuonthomme« (?), welcher nach Archief V p. 107 am 19. März 1650 seinen Beitrag an die Gilde im Haag bezahlt? Vergl. auch meinen Aufsatz: »Der Lustgarten am Schlosse in Berlin bis zu seiner Auflösung im Jahre 1715« in den »Forschungen zur Brandenburgischen und Preussischen Geschichte«, Bd. III, S. 89ff.

Eine freundliche Mitteilung von A. Bredius aus den Ordonnantie boeken der Prinzen von Oranien setzt mich in den Stand, auch vier Marmorstatuen in Lebensgröfse der Prinzen Willem I, Willem II, Maurits und Frederik Hendrik von Oranien, welche sich im grofsen Marmorsaal des Potsdamer Stadtschlosses befinden, dem Franz Dusart mit Sicherheit zuzuschreiben. Am 20. Juni 1646 liefs Prinz Frederik an Fr. Dusart 940 Gulden 6 Stüber für 4 Blöcke weifsen Marmor zahlen, um daraus für den Prinzen einige Statuen zu machen und am 16. September 1647 erhält Dusart für 4 weifse marmorne Statuen der obengenannten Fürsten 4000 Gulden. Nachdem durch diese Mitteilung die vier in Potsdam befindlichen Statuen mit der in Charlottenburg befindlichen Statue des Grofsen Kurfürsten von Dusart einmal in Verbindung gebracht ist, ergeben sich die Vergleichsmomente in solcher Fülle, dass an der Urheberschaft Dusarts für die Potsdamer Statuen gar kein Zweifel erhoben werden kann. Auf welchem Wege die Statuen nach Potsdam gelangt sind, entzieht sich allerdings zunächst unserer Kenntnis. Auch die Marmorbüsten des Grofsen Kurfürsten und seiner Gattin vom Jahre 1652 im Parke von Sanssouci sind wohl Dusart zuzuschreiben.

Es werden noch eine ganze Reihe von holländischen Bildhauern genannt, wie Larson [1]) (1654), Pieter Streng, Bartholomäus Eggers, Artus Sitte, Michael Daebeler, Jacob Jacobsen van der Bruch, Johann van der Ley, welche längere oder kürzere Zeit in Berlin thätig waren, aber nur von Eggers haben sich eine gröfsere Anzahl seiner Werke und eingehendere archivalische Nachrichten erhalten. Im Jahre 1663 hatte Eggers bereits einige Arbeiten für Berlin verfertigt, bei deren Rechnung der Kurfürst zwar befindet: »dass derselbe alles über die Mafs hoch angesetzt« und am 2. Juli (22. Juni) 1663 Anweisung zur näheren Prüfung derselben giebt. Zu einer Zahlung kam es aber, wie so oft, nicht, und Eggers scheint gedroht zu haben, dass er die Statuen anderweitig verkaufen müsse, wenn er kein Geld erhalte. Darum schreibt der Kurfürst am 7. Januar 1664 an den Statthalter Prinz Moriz nach Cleve: »und weil es zu Unserem sonderbahren despect gereichen würde wofern Ihm nicht schleunige Zahlung wiederfahren und er dadurch die arbeit zu verkauffen veranlasst werden solte, alfs ersuchen Wir E. L. nochmahlen fr. Vetterlich die gewifse und ohnfehlbare anstalt bei der Kammer zu thun, damit erwehnter Bildhauer ohne eintzigen fernern Verzug befriediget und nicht länger aufgehalten werden möge«.

Wie Dr. Bredius mir mitteilt, erhielt Eggers im Jahre 1674 einen sehr bedeutenden Auftrag. Am 28. März d. J. verpflichtet er sich für den Kurfürsten zu machen: 12 Kaiserbilder von gutem Marmor, jeder zu 95 Rthlr. und 8 Kindlein von Bentheimer Stein, welche noch curioser gemacht werden sollen, wie die 4 von 1673, für 160 Rthlr., zusammen für 3250 Gulden. Wenn Eggers stürbe, solle sein Bruder Jacob die Arbeit vollenden.

Im Jahre 1680 hat Eggers wieder einige Arbeiten für den Kurfürsten in Auftrag, denn der Geheim Kämmerer Heydekampf wird angewiesen, an Eggers, nachdem er geprüft habe, ob derselbe auch seine kontraktlichen Verpflichtungen nachkomme, in drei Terminen je 866 Rthlr. 16 Gr. für »Marmorsteinerne Bilder« zu

[1]) Nach brieflicher Mitteilung von Bredius sind ihm folgende Bildhauer mit Namen Larson bekannt: Willem (Guillaume) Larson (1651—1657) und Johan Larson (1664). Vergl. auch Archief IV, S. 83, 99, 117, 119, 131. Nicolai nennt den in Berlin gewesenen Künstler Georg Larson.

zahlen. Vielleicht handelt es sich hier mit um die vier Kinderfiguren in Marmor, welche Eggers nach Nicolai in diesem Jahre für Berlin gefertigt habe.

Am 28. Januar 1682 erhielt Eggers von dem Baumeister des Kurfürsten Michiel Mathys Smit den Auftrag zu machen: 12 Kaiserinnen, eine Pallas mit 4 Delphinen und 1 Vase von italienischem Marmor. Über die Ablieferung dieser Sachen wird 1685 ein Prozess geführt. (Bredius.)

Die für uns interessantesten Aufträge kommen aber erst in den letzten Lebensjahren des Grofsen Kurfürsten, als es sich darum handelte, den Alabastersaal im Schlosse (jetzt die sogenannte Möbelkammer und der Bilderboden im Zwischenbau des Schlosses) mit den Statuen der elf Kurfürsten zu schmücken. Hierüber war ein Kontrakt mit Eggers geschlossen und im Jahre 1686 waren schon acht von diesen Statuen vollendet, zu deren Abnahme und Bezahlung im Betrage von im Ganzen 2709 Rthlr. 9 Gr. durch Vermittelung des kurfürstlichen Kommissars Rombswinkel 12/2. August 1686 Anweisung gegeben wird.

Vor Friedrich Wilhelms Tode werden auch die noch fehlenden drei Statuen fertig geworden sein, und es scheint, als ob Eggers 1687 selber in Berlin gewesen ist. Der Nachfolger des Grofsen Kurfürsten, Friedrich III, sorgte gleich dafür, dass die Anzahl der Kurfürstenbildnisse durch seine Statue auf die Anzahl von zwölf gebracht wurde. Nach dem Bau des neuen Schlosses durch Schlüter und Eosander verlor der Alabastersaal als zu klein seine Bedeutung und die Kurfürstenstatuen wurden nach dem Weifsen Saale überbracht, wo sie ihren Platz vor den Pfeilern an den beiden Schmalseiten gefunden haben. Aufser seiner eigenen Statue gab Friedrich noch vier neue Statuen in Auftrag, worüber uns der von Eggers unterzeichnete Originalkontrakt erhalten ist. Ob man aus der Datierung dieses Kontraktes »So geschehen und gegeben zu Cölln den 13 July 1688« schliefsen darf, dass Eggers in dieser Zeit auch in Berlin anwesend war, wage ich nicht zu entscheiden, da der Kontrakt auch eben so gut zur Unterschrift fertig nach Amsterdam gesandt sein kann. Die vier Statuen des Julius Caesar, des Kaisers Konstantin, Karl des Grofsen und Kaiser Rudolfs mit dem Reichsapfel, befinden sich heute ebenfalls im Weifsen Saale vor den Pfeilern der Loge nach der Schlosskapelle zu. Eggers hat alle diese Statuen mit seinem Namen bezeichnet.

> »Demnach Seine Churfürstliche Durchleuchtigkeit zu Brandenburg etc. Unser gnädigster Herr, gnädigst wollen, dafs gewifse Statuen verfertiget werden sollen, als haben Sie solche dem holländischen Bildhauer Bartholomaeus Eggersen folgender gestalt anverdungen, als

I. Es nimbt derselbe auf und über sich zu verfertigen:

1,	Seiner Churfürstl. Durchl. Statue für	700 Rthlr.
2,	den Julius Caesar mit einem Adler	700 Rthlr.
3,	Constantinus Magnus mit einem Kinde oder Engel für . . .	700 Rthlr.
4,	Carolus Magnus auf einen Drachen stehend für	700 Rthlr.
5,	Rudolphus die Weldt handt für	700 Rthlr.
	Summa	3500 Rthlr.

> Alle in lebensgröfse, Jedes von Sechs Reinländischen Fufs hoch, vom besten Italiänischen weifsen Marmor (welchen Er auf seine Kosten anschaffen mufs) nach denen hievon gemachten Modellen, und zwar ein Jegliches aus einen gantzen stücke, dergestalt, dafs solche von Jedermänniglichen, sonderlich denen Kunstverständigen, gelobet und sonder tadel befunden werden sollen;

II. Zum andern verpflichtet er sich zu ende dieses Jahres zwo, und im Julio des künftigen 1689 Jahres, die übrigen drey Statuen wolgemacht anhero zu liefern.

III Dahingegen und wan solche Fünf Statuen versprochnermafsen, gleich einen Erlichen aufrichtigen Bildhauer und Künstler gebühret, nach denen modellen aufs Zierlichste verfertiget sein werden, wollen Höchstgdl. Seine Churfürstliche Durchl. dem besagten Eggersfen für solche fünf Statuen die obbeschriebene und versprochene 3500 Thl. an Holländischen Sorten wie die Vorige gnädigst zahlen lafsen, und sollen Ihm im anfange zu einkauffung des Marmors Eintausendt Rth., das übrige nach und nach so wie die arbeit wirdt gefordert werden, und von statten gehen, gereichet werden, Die Unkosten, welche zu überbringung derselben von Amsterdam bis hieher erfordert werden, wollen Seine Churfürstl. Durchl. gleichfalls zahlen lafsen, Uhrkundtlich seind hievon zwei gleichlautende Exemplaria ausgefertiget, und von mehrhochstgndl. Sr. Churfürstl. Durchl. wie auch von ernanten Bartholomaeus Eggersen unterschrieben worden. Sogeschehen und gegeben zu Cölln den 13. July 1688.

Bertholomaeus Eggers.«

Von den sonstigen Arbeiten unseres Bildhauers weifs ich bisher nur noch die in Zweidrittel Lebensgröfse ausgeführte Gruppe des Raubes der Proserpina nachzuweisen, welche Nicolai in der Bildergalerie des Berliner Schlosses sah und die sich heute in der Galerie zu Sanssouci befindet. Die Arbeiten von Eggers erheben sich nicht über das Niveau eines Willem van Honthorst, eines Fromantiou und anderer in Berlin thätiger Holländer, sie haben einen nüchternen, etwas schwülstigen handwerksmäfsigen Charakter, harmonieren aber trefflich mit den Werken der in Berlin thätigen holländischen Architekten.

Der Grofse Kurfürst wusste die ihm durch langjährigen und oft wiederholten Besuch vertraute Kunst und Kultur Hollands seinem Lande auf den verschiedensten Gebieten nutzbar zu machen. Ganz besondere Liebhaberei hatte Friedrich Wilhelm auch nach holländischer Sitte für das chinesische und japanische Porzellan und grofse Mengen sind von ihm und seinem Sohne zur Ausschmückung ihrer Schlösser nach Brandenburg gebracht worden. Die Vermittelung holländischer Kaufleute verteuerte diese Liebhaberei jedenfalls bedeutend und wir sehen daher, wie die beiden Fürsten sich durch eigene Agenten direkt aus Batavia das beliebte Porzellan, schicken lassen. In allen Schlössern wurden Porzellangalerien, Kammern und Küchen angelegt, aber nur in Charlottenburg vermögen wir noch heute eine Vorstellung von dem Reichtum dieser Einrichtungen zu gewinnen. Der gröfste Teil jedoch dieser gebrechlichen Schmuckstücke ist in Folge von Vernachlässigung, Plünderungen oder veränderter Bestimmung der Schlösser zu Grunde gegangen. Dass diese Liebhaberei sich nicht ausschliefslich auf das chinesische und japanische Porzellan beschränkte, sondern auch das sogenannte Delfter Porzellan, das heifst die heute so geschätzten Fayencen in sich schloss, konnten wir bisher nur aus einer kleinen erhaltenen Anzahl von Delfter Fayencen in den Schlössern, namentlich in Charlottenburg, schliefsen, denn dieses Material ist noch gebrechlicher, als sein Vorbild, das chinesische Porzellan. Unter den wenigen in den Schlössern erhaltenen Stücken sind allerdings einige von allererstem Range, wie die beiden Platten mit Landschaften von F. van Frytom (Ausstellungskatalog No. 433 und 434) sowie die grofsen Stücke von Samuel van Eenhorn (Katalog No. 411, 412, 448). Die Annahme liegt nahe, dass bei den intimen Beziehungen der brandenburgischen Fürsten jener Zeit zu Holland die Delfter Fayencen massenhaft in Berlin eingeführt sind, aber es fehlt uns darüber bisher jeder genaue Anhaltspunkt. Von allgemeinem Interesse ist jedenfalls der Nachweis, dass



13

F. VAN FRYTOM

PLATTE IN DELFTER FAYENCE

IM BESITZ SEINER MAJESTÄT DES KAISERS UND KÖNIGS

der Grofse Kurfürst auch hier nicht nur als Käufer erscheint, sondern auch als weitsehender Landesvater, welcher bestrebt ist, die Kunst der Fayence-Bäckerei in seinen Landen einzubürgern und für die Allgemeinheit nutzbringend zu machen. Im Frühling des Jahres 1678 traf ein vom Grofsen Kurfürsten »verschriebener Porcellain-Macher« Pieter Fransen van der Lee aus Delft in Potsdam ein und formulierte seine Forderungen für die Einrichtung einer Fayence-Bäckerei, welche ihm in einem Kontrakte vom 18. Mai 1678 auch bewilligt werden. Ich lasse das im Geheimen Staatsarchiv zu Berlin befindliche Dokument hier folgen.

»Demnach Sr. Churfl. Durchl. zu Brandenb. U. g. Herr einen Porcellain Macher aufs Delft, Pieter Fransen van der Lee genandt, anhero vorschrieben, umb allhie in dem Lande Delftisch Porcellain zu verferthigen, alfs haben Sie mit demselben folgendergestalth tractiren und schliefsen lassen:

1, S. Churfl. Durchl. wollen den Ofen, die Mühle, und was von dem Winkel dependiret auff ihre Kosthen verferthigen lassen, gestalth dann hiemit dero Ambt- und Bauschreiber alhie anbefohlen wird, solches auff sein des Porcellain Machers angeben verferthigen, und die darzue erforderthe Kosthen aufs den Baugeldern zahlen zu lassen — dahingegen soll gedachter Porcellain-Macher nach Zeith von Vier jahren an Sr. Churfl. Durchl. alle jahre Zwantzigk Reichsthaler zur recognition erlegen.

2, Sr. Churfl. Durchl. geben ihm davor, dafs Er aufs Holland aufgebrochen, und seine familie transferiret hatt, einhundert Rthlr. und dem Dreyer, wann derselbe kommen wird, funffzig Rthlr.

3, Die reyse-Kosthen aufs Holland nach Berlin wollen Sr. Churfl. Durchl. so wohl den Porcellain-Macher, alfs dem Dreyer zahlen, gestalth dann der Erste defsfals schon 100 Rthlr. empfangen hatt.

4, Damit es ihm auch an nöthigen unterhalt, bifs das Werck zum stande gebracht, nicht gebreche, versprechen Sr. Churfl. Durchl. ihm bifs so lange, dafs Er seine Wahren verkauffen kann, Wochentlich 4 Rthlr. und dem Dreyer, wann Er allhier seyn wird, Wochentlich 3 Rthlr. zugeben. Wann Er aber zum Verkauf kommen kann, cessiret solches.

5, Es soll auch Erwehnter Porcellain-Macher seine Kunst frey von allen bürgerlichen Lasthen und anderen Beschwerden treiben. Von der accise aber soll Er nur die Helffte gleich andern Eximirten erlegen.

6, Es stehet dem Porcellain-Macher frey seine verferthigte Wahren an welchem Orthe Er will, zu verkauffen, jedoch dafs Sr. Churfl. Durchl. zuerst daraufs wehlen, was Sie davon erkauffen wollen; Wann Er auch besagethe Wahren von hier nach Berlin bringen lässet, soll er defsfals keinen Zoll oder andere unpflichten erlegen.

7, So viel Holtz alfs Er zum Brande vor sein Haufs vonnöthen hat, soll ihm jährlich geliefert werden. Was Er aber sonst zum Offen gebrauchet, mufs Er selber kauffen.

8, In den ersten dreyen Jahren à dato wollen Sr. Churfl. Durchl. ihm jährlich einen Winspel rocken, und einen Winspel gersten zugeleget haben; Nach verfliessung der dreyen jahren aber cessiret auch solches.

9, Dabeneben wollen Sr. Churfl. Durchl. jhn hiemit prvilegiret haben, dafs in Zwölff nacheinander folgenden Jahren kein ander Porcellain-Macher in dero hiesigen Landen sich setzen, noch einig Delftisch porcellain zu verhandeln hienein gebracht werden solle; Wefshalb Sie ein öffentlich Verboth an dero Zohl-städte ergehen lassen wollen.

Uhrkundtlich unter. Potstam den 18. May 1678.«

Aus diesem Kontrakte geht hervor, dass die Fayencebäckerei zunächst in Potsdam angelegt wurde; sie ist aber jedenfalls bald darauf nach Berlin verlegt, ohne dass der genaue Zeitpunkt festgestellt werden kann. Pieter Fransen war gleich mit Weib und Kind übergesiedelt und erhielt als Reisekosten 100 Thlr., zu deren Zahlung noch an demselben Tage, an welchem der Kontrakt geschlossen wurde, Anweisung gegeben wird. Einige Tage später erhält auch der Amts- und Bauschreiber in Potsdam Anweisung, den »Porcellain-becker« mit allem Nötigen zu versehen und besonders auch ihm bei der Einrichtung seiner Werkstatt behülflich zu sein.

Aus einem Schreiben des Kurfürsten aus Wolgast vom 29. Juli 1678 ersehen wir, dass die Fayencebäckerei in einem »Gebäude unfern dem Tiergarten, so vor diesem zur Papiermühle gemachet werden sollen« eingerichtet werden und nach Friedrich Wilhelms Wunsch noch vor Winters Anfang fertig werden soll.

Mit dem Tiergarten ist jedenfalls der Potsdamer und nicht der Berliner Tiergarten gemeint, da auch weiterhin noch der Potsdamer Amtsschreiber zur Zahlung des Lohnes an van der Lee angehalten wird.

Grofses Entgegenkommen fand unser Fayencebäcker augenscheinlich nicht bei den in Frage kommenden Beamten des Kurfürsten, wie wir aus einem Bittschreiben van der Lee's an den Kurfürsten und aus dessen mehrfachen nachdrücklichen Vermahnungen an seine Beamten entnehmen können.

Dorlochtich Curfürst genaedichter Heer.

»Ick bidde Sr. Curftl. Dorlochtigheit, Das Sn. C. Dorlochtigheit myn jmant recht aen wyst, daer Ick kan crygen wat Ick van noden hebbe om myn proeven te doen, dat Ick niet op gehouden en worde, om myn ambacht voort te dryven, want Ick vertrouw als Sr. Curvorft. Dortl. von hier sal fyn, dat Ick niet recht geholpen hat worden gelyck myn acoort vormelt.

Maer jndien Ick recht geholpen wert, dan sal Ick het porfeleyn backen hier foo honorabel jnplanten gelyck als tot Delff. Ick verwacht Sr. C. Dr. befcheyt; hierop

Dienft willigen Dieneer P. Fransen. van der Lee porfeleyn backer.«

Der Kurfürst giebt alsbald am 26. August 1676 Anweisung, dass van der Lee Alles erhält, was ihm im Kontrakt versprochen worden ist, aber schon am 14./24. November ist er gezwungen, diesen Befehl zu wiederholen. Der zweite, an den Amtsschreiber in Potsdam gerichtete Befehl ist charakteristisch für die Energie, mit welcher der Grofse Kurfürst diese Pläne verfolgt und die Widerspenstigkeit seiner Beamten zu brechen sucht.

F. W. C.

»Wir vernehmen ungnädig dafs Du Dich weigerst, die dem Porcellainbecker, Pieter Fransen von der Ley, asfignirte wochentliche unterhaltsgelder aufszuzahlen.

Wann Wir aber dieselbe unfehlbahrlich entrichtet wissen wollen, so befehlen Wir Dir hiemit in allem ernste, demselben nicht alleine so forth allen Nachstandt, sondern auch das Wochentliche current unweigerlich aufszuzahlen, und darunter keinen mangel erscheinen zulassen, widrigen falles wir Dich defsfals ansehen werden. Seyndt pp. Geben Wrangelsburg, den 14/24. Novemb. 1678.«

An
den Ambtschreiber
zue Potstam.

Leider erfahren wir gar nichts über die Arbeiten Pieter Fransens van der Lee und von grofsem Umfange kann seine Thätigkeit überhaupt nicht gewesen sein, da er 1680 schon verstorben ist, denn seine Witwe erhält am 23. April dieses Jahres ein Gnadengeschenk von 100 Thlr., um nach Holland zurückkehren zu können.



14

F. VAN FRYTOM

PLATTE IN DELFTER FAYENCE

IM BESITZ SEINER MAJESTÄT DES KAISERS UND KÖNIGS

Aus verschiedenen Nachrichten geht aber hervor, dass die Fabrikation von Fayencen mit dem Tode van der Lee's nicht aufgehört hat, wenn wir auch über die Namen der Unternehmer nichts erfahren. Vielleicht hat der Dreher, welcher 1678 noch aus Holland erwartet wurde, die Arbeiten weitergeführt. Mit der Überwachung der Fabrik war der Geheime Kammerdiener Senning beauftragt, welcher am 1. August 1681 auf seine Bitte hin angewiesen wird, vor den Kommerzienräthen Stephani und Esig Rechnung abzulegen. Am 28. April 1682 wird dem Hofjägermeister von Lüderitz befohlen, den Senning »zu Behuff der Porcellein Bäckerey eine Parthey Ellernholz von 860 Schritt lang und 92 Schritt breit gegen erlegung des Standgeldes im Thiergarten« anzuweisen. Aufserdem erhält Senning zu demselben Zweck noch 8 Haufen Birkenholz. Nach der Menge des Holzes zu schliefsen, muss der Betrieb des Ofens ziemlich grofs gewesen sein.

Wie schon erwähnt wurde, ist die Fayence-Fabrik bald nach ihrer Gründung von Potsdam nach Berlin verlegt worden. Am 20. Juli 1683 giebt der Kurfürst Befehl, dass sie von ihrem Platze vor dem Spandauischen Thore nach dem »alten Salzhause« in der Stralauerstrafse verlegt werde, welches vorher unter Leitung des Johann Senning, dem schon erwähnten Inspektor des »Porcellain-Werkes« dafür eingerichtet werden soll.

Hiermit schliefsen die archivalischen Nachrichten über die Fayence-Fabrikation unter dem Grofsen Kurfürsten. Mit Sicherheit lassen sich keine Stücke bezeichnen, welche in dieser Zeit in Berlin verfertigt sein müssen. Diejenigen Fayencen, welche wahrscheinlich in Berlin hergestellt und uns erhalten sind, entstammen augenscheinlich der Zeit des Kurfürsten Friedrich III, des späteren ersten Königs von Preufsen Friedrichs I. Auch unter diesem Fürsten sind es Holländer, welche die Herstellung von Fayencen in Berlin betreiben. Im Jahre 1699 nennt sich in einem Gesuch um Bewilligung der Meisterrechte der »Portzelain Dreher« Cornelius Funck, welcher sich später ausdrücklich als Holländer bezeichnet. Funck ist aber schon 6 Jahr lang in Berlin bei einer Meisterei thätig gewesen, über deren Missgunst er sich zu beklagen hat; Näheres über dieselbe erfahren wir aber nicht, nur so viel geht aus dem Gesuch hervor, dass zu der Zeit kein zweiter Dreher in Berlin vorhanden ist.

»Durchlauchtigster grofsmächtigster Churfürst pp. gnädigster Herr pp.

Ich bin alhier in Berlin über 6 Jahr als Portzelain Dreher gewesen, habe auch ohne ruhm zu melden solche arbeit verfertiget, die hier niemahlen ist gemachet worden, da Ich unter anderen einige Stück geschütz mit Lavietten und Rädern, so gantz von einander haben können genommen werden, bis auf das Brennen fein aufsgearbeitet gehabt, alleine, weile Ich solche an Ihro ChurPrintzl. Durchl. unterthänigst habe überreichen wollen, hat meine Meisterin aus blofser mifsgunst mir selbige nicht brennen lafsen wollen, sondern Ich habe selbige wieder in einen Klumpen fallen lafsen müfsen, auch ist keiner hier, der diese profefsion gelernet. Wan Ich dan vors erste mich hier niederzulafsen, mein Bürger-, und Meister-Recht zugewinnen, auch in meiner Religion mich befser und fundamentaliter zu üben gesonnen bin, überdem meine Unpflichte, wie billig, nebst anderen Bürgern gerne und willig abtragen wil. Als ersuche Ew: Churfürstl. Durchl. hiemit unterthänigst und gehohrsambst, Sie geruhen, mir gnädigst zu concediren, dafs Ich das Bürger- und Meister-Recht gewinnen, auch eines Portzelain Ofens mich gebrauchen könne und solle. Ich getröste mich in meinen billigen suchen gnädigst erhöhret zu werden. Verbleibe

Ew: Churfürstl. Durchl.
Unterthänigster
Cornelius Funck,
Portzelain Dreher.«

Berlin den 11. April
1699.
Friedrich Beschilling Conc.

Auf dieses Gesuch wurde Funck folgende Genehmigung zu Theil:

»Demnach Sr. Churfl. Durchl. zu Brandenbl. U. g. Herr auf unterthst. Suppliciren Cornelii Funcks, Porcellain-Drehers gndst. dispensiret und gewilliget, dafs derselbe einen Porcellain-Offen, jedoch an einem solchen orth, da wegen des Feuers dero Residentien keine Gefahr zu besorgen haben, anrichten möge; alfs haben so wol die alhiesige Magistraten alfs auch sonsten männiglich sich darnach gehorsamst zu achten.

Sigl. Cöllen den 28..April 1699.

v. Schmettau.«

Bis zum Jahre 1712 erfahren wir nichts weiter über die Thätigkeit Funcks in Berlin, jedoch sind in den Schlössern eine Reihe von Fayencen vorhanden, welche mit grofser Wahrscheinlichkeit auf ihn zurückzuführen sind. Dahin gehört in erster Reihe ein grofser Tafelaufsatz (Ausstellungskatalog No. 447), welcher aus 6 Gefäfsen besteht, welche strahlenförmig von einem runden Mittelgefäfs ausgehen. Alle Gefäfse haben Deckel, deren Griffe aus einer Krone bestehen und an jedem der 6 Aufsengefäfse sind wieder kleine Salznäpfchen befestigt. Die Dekoration ist ziemlich roh in blau ausgeführt und besteht aus Vögeln und Blumen. Am Deckel des Mittelgefäfses befinden sich aufserdem noch der Brandenburgische Adler und die Devise des Hosenbandordens, ein Zeichen, dass der Aufsatz vor 1701, der Gründung des Schwarzen Adler-Ordens angefertigt worden ist. Auf der Innenseite des Deckels des Mittelgefäfses befindet sich die rohe Nachahmung einer chinesischen Marke, wie sie ja zuweilen auf Delfter Fayencen vorkommt. Havard giebt zwar diese chinaisierenden Marken der Fabrik des Martinus Gouda (in de Romeyn) in Delft, welcher im Jahre 1680 eine solche Marke als Fabrikzeichen deponierte, aber die beiden Marken, welche Havard als die des Gouda abbildet, haben gar keine Ähnlichkeit unter einander. Ein grofser Blumenständer aus Königlichem Besitz (Ausstellungskatalog No. 413), bezeichnet mit der Marke des A. Keyser, hat aufserdem an hervorragender Stelle in der Dekoration gleichfalls eine ähnliche chinaisierende Marke. Aufser diesen Stücken befinden sich in Charlottenburg noch zwei grofse Jardinieren mit sehr einfachen Dekorationen und dem Monogramm König Friedrichs I, ebenso wie einige kleine Salznäpfchen mit demselben Monogramm, während einige dieser letzteren noch auf die Zeit vor 1701 zurückgehen, da sie das von Friedrich vor der Königskrönung benutzte Monogramm (F. III = Kurfürst Friedrich III) tragen. Mit ähnlicher Dekoration ist eine Reihe von Schüsseln im Hohenzollern-Museum versehen. Alle diese Arbeiten verraten deutlich ihre Abhängigkeit von den echten Delfter Fabrikaten, stehen den besseren derselben, wie sie sonst in den Schlössern vertreten sind, aber weit nach.

Im Jahre 1712 betreibt Funck die Erweiterung seiner Fabrik nach einer neuen Richtung hin. Die langen, damals üblichen Thonpfeifen mussten massenhaft aus Holland bezogen werden, was schon im Jahre 1711 Böttger in Dresden veranlasst hatte, dort eine Fabrik solcher Pfeifen anzulegen, wobei ihm der Pfeifenmacher Johann Müller aus Magdeburg behilflich war. Funck hatte einen Pfeifenmachergesellen, Caspar Otto Müller aus Harbeke hinter Magdeburg[1]), zur Betreibung dieser Fabrik in Dienst genommen und beabsichtigt, noch eine ganze Anzahl Arbeiter aus Holland kommen zu lassen. Müller machte den Versuch, gleichfalls ein Privileg zur Anlage einer solchen Fabrik vom König zu erlangen, Funck wusste aber seine Ansprüche dermafsen geltend zu machen, dass er mit einem Privileg auf fünfzehn Jahre begnadigt wurde.

---

[1]) Vielleicht ein Sohn des in Dresden beschäftigten Pfeifenmachers, da er angiebt, dass er seine Kunst bei seinem Vater gelernt habe.

Wichtiger als diese Pfeifenfabrik ist für uns die Thatsache, dass Funck im Jahre 1712 bereits sogenanntes rotes Böttger-Porzellan verfertigt hat und dem König durch Eosander von Göthe einen Aufsatz hat überreichen lassen.

»Allerdurchlauchtigster Grofsmächtigster König,
Allergnädigster Herr,

Ew. Königl. Myt. habe ich allerunterthänigst vortragen wollen, was gestalt ich des Vorhabens bin, alhier Tobacks-Pfeiffen zu fabriciren, so gut als sie anderorts gemachet werden. Auch von dergleichen rother Erde, als in Drefsden fabriciret wird, davon Ew. Königl. Myt: ich bereits einen alhier von mir selbst gemachten Aufsatz von 6 bifs 7 Stücken durch den Brigadier Herrn d' Eosander vor einiger Zeit allerunterthänigst praesentiret habe. Und zwar von allerhand Couleurs, als Porcellain, dergleichen von andern Fabricanten noch nicht gesehen worden.

Hieraus kan dem publico mit der Zeit diese Avantage zuwachfsen: dafs diese Stadt und Land das Geld für die Pfeiffen nicht mehr in frembde Städte und Länder schicken dürffen, sondern vielmehr noch fremde Städte und Länder ihr Geld dafür hieher schicken werden.

Dieses Vortheil aber hat das publicum sofort davon, dafs ich Anfangs viele Arbeiter an 12 bifs 20 Mann aus Holland zu verschreiben nöthig habe, welche dann hier zehren, und also das ihrige mit beytragen müfsen.

Durch diese Verschreibung und Erhaltung so vieler Leuthe, auch Anschaffung so vieler Materialien und anderer Reqvisiten, in Summa durch Etablirung dieser Fabrigve aber mufs ich mich in grofse Kosten setzen, dafs ich sehr periclitiren würde, wann sich nach der Hand auch andere solche Fabricanten alhier in dieser Stadt oder andern Städten der Chur und Marck Brandenburg niederlafsen und mir den Abgang schmälern solten.

Dannenhero gelanget an Ew. Königl. Mayt. mein allerunterthänigstes bitten, Dieselbe wollen allergnädigst geruhen, mich dergestalt zu privilegiren dafs aufser mir Niemand, weder in hiesigen Residenz- noch andern Städten, noch auf dem Lande, in der Chur- und Marck Brandenburg, so lang ich lebe, Tobacks-Pfeiffen zu fabriciren befugt seyn soll, der ich verharre.

Ew. Königl. Myt. allerunterthänigster
Cornelius Funcke
ein Holländer, Bürger und Porcellain Brenner alhier.«

Berlin, den 14 Dezember
1712.

Es wird in diesem Schreiben ausdrücklich von Geschirr in »allerhand Couleurs, als Porcellain« gesprochen und der Wortlaut der Bewilligung lässt vermuten, dass Funck bereits weifses Porzellan angefertigt hat, oder wenigstens behauptet, es anfertigen zu können.

»Nachdem ihre Königl. Majest. des Supplicanten petito in so weit allergnädigst deferiret, dass derselbe die new erfundene erde zu tobacks pfeyffen, auch anderen geschirren, die dem indianischen porcellain konnen egalisiret werden, gebrauchen könne, undt dass dem Supplicanten darüber das Monipolium auff 15 jahr, dergestalt verliehen werde, dass von der ahrt ihm, in gemeldter Frist keiner praejudiciret, die bereitz hier zu Lande etablierte pfeyffen Manefactur bleiben einen Weg wie vor beybehalten, u. Soll auch das Commercium mit einfuhr frembder pfeyffen nicht gehemmet werden.

Blaspiel.«

Von Funcks Thätigkeit hören wir nun nichts weiter, als dass einer seiner Dreher, Peter Eggebrecht, 1710 von Böttger nach Dresden berufen wurde, um für dessen dort

1708 angelegte Fabrik von Delfter Fayencen zu arbeiten. Doch scheint Eggebrecht Hervorragendes nicht geleistet zu haben, da von seinen Geschirren die Glasur immer abgesprungen sein soll. Auch ein Fliesenmacher und Schilderer, mit Namen Strohmann, war von Eggebrecht im Juli 1711 aus Berlin verschrieben, doch ging dieser bereits im Oktober 1712 wieder von Dresden fort.[1])

Die Berliner Fabrikation an Delfter Waare ist also augenscheinlich von einigem Umfange gewesen, was noch dadurch bewiesen wird, dass Böttger die Gründung der Dresdener Fabrik namentlich dadurch durchsetzte, dass er erklärte, damit die Berliner Fabrik ruinieren zu können.[2])

ANHANG.

Bei dem Mangel an erhaltenen Dokumenten in Bezug auf die Beziehungen des Grofsen Kurfürsten zu holländischen Künstlern halte ich es für berechtigt, das Wenige von Bedeutung, was sich im Preufsischen Geheimen Staatsarchiv über die Thätigkeit der Brüder Honthorst vorgefunden hat, hier im Wortlaut zum Abdruck zu bringen. Bei dem Eifer und der Gründlichkeit, mit welcher heutzutage die holländischen Kunstforscher bei der Durcharbeitung ihrer Archive vorgehen, wird auch ihnen dieser kleine Beitrag nur willkommen sein. An erster Stelle folgt eine Rechnung Gerards van Honthorst für eine ganze Anzahl von Bildnissen des Grofsen Kurfürsten und seiner Gattin, welche besonders auch dadurch interessant ist, weil gleichzeitig die Personen bezeichnet sind, welchen diese Bildnisse geschenkt wurden. Es ist geradezu erstaunlich, wie viele derartige Bildnisse vom Grofsen Kurfürsten allein in wenigen Monaten des Jahres 1647 verschenkt wurden. Wenn wir diese Anzahl als typisch annehmen können, wofür uns ja allerdings die dokumentarischen Beweise fehlen, so muss die Zahl der Bildnisse, welche der Grofse Kurfürst im Laufe der Jahre überhaupt verschenkt hat, ins Ungemessene gehen. Es handelt sich bei den Beschenkten nicht nur um Personen hohen Standes, wie die Grafen Moriz und Heinrich von Nassau, von Brederode, von Solms u. s. w., sondern auch einer ganzen Anzahl Personen des niederen Adels und bürgerlichen Standes wurde diese Ehre erwiesen.

Aus einer kleinen Nachtragsrechnung vom Jahre 1649 geht auch hervor, dass Gerard van Honthorst sich auch am Hofe des Kurfürsten in Cleve einige Zeit aufgehalten haben muss und dort im April ein Bild des damals ein Jahr alten Kurprinzen (Wilhelm Heinrich, † 14. Oktober 1649) gemalt hat.

---

[1]) Engelhardt: Böttger. Leipzig 1837, S. 582 ff.

[2]) Vergl. Engelhardt a. a. O. S. 584.

Syn Churfurstl. Doorchlucht van Brandenburg etc. Heêft geoordonneert aen gerart van Hont Horst te schilderen dese naervolgende Conterfeitsels.

Geleuert	Conterfeitsel		
geleuert den 20. Nouem. 1647.	Eerstelyck: S. Churfurstlycke Doorchlt. Neffens Haere Churfurstl: Durchlt. etc. de geheele Lengte voor syn Ex. Graeff Mauritz, Jder tot 100 Rixdal.	Rixd.	200
geleuert den 15. septem. 1647.	Noch Syn Churfurstlicke Doorchlt. Neffens Haer Churfurstl. Durchlt. de geheelt Lengte voor Syn Ex. Graeff Hendrick von Nassow	Rixd.	200
geleuert den 12. December 1647.	Noch Syn Churfurstlycke Doorchlt. Neffens Haer Churfurstelyk Doorchlt. de geheele Lengte voor Syn Ex. de Heer van Brederode . . . . [Hans Wolfert v. Brederode]	Rixd.	200
geleuert den 12. Nouembr. 1647.	Noch Syn Churfurstl. Doorchlt. de geheele Lengte voor syn Ex. de graeff von Solms	Rixd.	100
geleuert den 10. Decemb. 1647.	Noch Syn Churfurstl. Doorchlt. neffens Haer Churfürstelycke Doorchl. de geheele Lengte voor de Rhyn Graeff	Rixd.	200
geleuert dem Prins Radtsl.	Noch Syn Churfurstl. Doorchlt. neffens Haere Churfurstlycke Doorchlt. de geheelde Lengte voor de Prins Raetzeviel . .	Rixd.	200
geleuert den 4. ocktober 1647.	Noch Haere Churfurstl. Doorchtl., in originael voor Haer Mayst van Bohemen	Rixd.	40
geleuert den 18. Juli 1647.	Noch Haere Churfurstl. Doorchlt. voor Princes Henriete van Boheme	Rixd.	32
geleuert den 18. Nouember 1647.	Noch Haere Churfurstl. Doorchlt. voor de Vrouw van Niew Klooster	Rixd.	32
geleuert den 21. Juli 1647.	Noch hare Churfurstl. Doorchlt. voor de Vrouw van ghent . .	Rixd.	32
geleuert den 15. september 1647.	Noch Haere Churfurstlicke Doorchlt. voor Juffr. Molyn . . .	Rixd.	32
geleuert den 24. Ocktober 1647.	Noch Haere Churfurstlyck Doorchlt. voor Juffr. Granparin . .	Rixd.	32
		Rixd.	1300
	Per Saldo vande omstaende syde . . .	Rixd.	1300
geleuert den 2. Julj 1647.	Noch Haere Churfurstl. Doorchlt. conterfeite met de Handen tot de Knien voor Juffr Sevenaer	Rixd.	60
geleuert den 12. ocktober 1647.	Noch Syn Churfurstl. Doorchlt. & Haere Churfurstl. Doorchlt. voor den Heêr Hoff Moister dorp	Rixd.	64
geleuert den 7. Mert. 1647.	Noch Haere Churfurstl. Doorchlt. voor Me vrouw Lay . . .	Rixd.	32
geleuert den 12. Ocktober 1647.	Noch Syn Churfurstl. Doorchlt. voor de vrouw van Rüme . .	Rixd.	32
de kooruorstin geleuert den 4. July	Noch Syn Churfurstl. Doorchlt. & Haere Churfurstl. Doorchlt. voor Juffr Rossel	Rixd.	64
geleuert den 2. april 1647.	Noch Haere Churfurstl. Doorchlt. voor de Graffin van Cuillenborch	Rixd.	32
geleuert den 7. Juni 1647.	Noch Syn Churfurstl. Doorchlt. & Haêr Churfurstl. Doorchlt. voor den Hertogh van Coerlant . . . . [Jacob, Herzog von Curland, Schwager des Gr. Kurfürsten.]	Rixd.	64
geleuert den 13. ocktober 1647.	Noch Haere Churfurstlycke Doorchlt. voor me vrou van Peelgeest	Rixd.	32
	Noch Haere Churfurstlycke Doorchlt. voor mevrouw Varrick .	Rixd.	32
geleuert den 28. May 1647.	Noch Haere Churfurstl. Doorchlt. voor myn Heer de Loose .	Rixd.	32
gelenert den 6. ocktober 1647.	Noch Syn Churfurst. Doorchlt. ende Haere Churfurstl. Doorchlt. voor mevrouw van arnem	Rixd.	64
geleuert den 4. December 1647.	Noch synne Churfurstl. Doorchlt. & Haere Churfurstl. do. de geheele Longte voor de graefin van Hannouw	Rixd.	200

geleuert den 4. ougosti 1647.	Nach Syn Churfurstl. Doorchlt. & Haêre Churfurstl. Doorchlt. voor Het Freuwlein van Hannau	Rixd.	64
geleuert den 14. ocktober 1647.	Noch Haêre Churfurstl. Doorchlt. voor Me vrouw Stenop . .	Rixd.	32
geleuert den 21. May 1647.	Noch Haere Churfurstl. Dl. voor Me vrouw Latremoelie. (La Tremouille)	Rixd.	32
geleuert den 4. Nouember 1647.	Noch Haere Churfurstl. Doorchlt. voor Mevrouw Landas . . .	Rixd.	32
geleuert den 11. Nouembr. 1647.	Noch Synne Churfurstl. Doorchlt. & Haere Churfurstl. Doorchlt. voor de Jonge Graeff van Stierom	Rixd.	64
geleuert den 5. December 1647.	Noch Haere Churfurstlycke Doorchlt. de geheele Lengte voor Juffr Dorp	Rixd.	100
		Rixd.	2332
	Per Saldo van de tegenstands syde	Rixd.	2332
geleuert den 10. Nouember 1647.	Noch Syn Churfurstl. Doorchlt. en Haere Churfurstl. Doorchlt. voor de Jonge vrouw van Doonnaw . . . . [von Dohna, Cousine der Kurfürstin.]	Rixd.	64
geleuert den 6. December 1647.	Noch Haere Churfurstl. Doorchlt. voor Me vrouw Swaen . . .	Rixd.	32
geleuert den 15. september 1647.	Noch Haere Churfurstl. Doorchlt. voort Frewleyn de Rhyn . .	Rixd.	32
geleuert den 6. Nouember 1647.	Noch Haere Churfurstl. Dorchlt. voor Me vrouw van Mansou . [Margarethe von Brederode, vermählt mit François de la Place, vicomte de Manchaux.]	Rixd.	32
geleuert den 4. Nouember 1647.	Noch Syn Churfurstl. Doorchlt. voor den Heer Ouer cammerheer	Rixd.	100
geleuert den 13. ocktober 1647.	Noch Haere Churfurstl. Doorchlt. voor Me Heer de Moor . .	Rixd.	32
	Somma .	Rixd.	2624

Syn Churfurstlycke Doorchlt. van Brandenburgk Etc. (dese voorsch. conterfeitsels bedragende tersomme van tweetuisend seshondert vier entwintigh rixdallr.) will dat deselve sullen gelevert worden aen die geheene die deselve in dese reckeningh syn toe ge Eigent & Sulx geschiet synde sall den Rhaet & Resident Moll t'selve aen syn Churfurstl. Doorchlt. overschryven, & Belast hiermede Syn Churfurstl. Doorchlt. Synnen Lant Rent-Meister die het alsdan in der tyt soude mogen wesen in syn Hertoghdom Cleve ende graeffschap van der Marck, de voorsch. somme van 2624 Rixdallr promtlycken ende sonder eenigk nader befheel te betaelen aen Gerrart van Hont Horst & sall het selve den voorsch. LantrentMr. in Uytgave synder reckeninge geleeden worden, actum s'gravenhage den 25. Maey 1647.

(gez.) Friderich Wilhelm.

(Ein besonderer Zettel)

Voor de kooruorstin geschildert de Koor Prins, beloopt . . . . dit is te Kleeff gemaeckt in Appril 1649.	150 guld.
Noch twe konterfeytsels een van den Koorvorst ende een van der kooruorstin voor de Graefin van Donow ider tot sestich gul. faci .	120 guld.
Soma	270 guld.

Deesse gesonde op den 26 ougosti onder de Kopy outentieck boloopt te saeme 2732 Ryksdaelder:

Dahinter steht:

Dit is de brieff an de Kuervorst gesonden den 26 Augusti 1649.

Auch später war Gerard Honthorst noch für den Grofsen Kurfürsten thätig, denn am 5. September 1666 befiehlt der Kurfürst, indem er sich auf einen schon am 27. Februar 1654 erteilten, aber bisher nicht ausgeführten Befehl bezieht, dass an Gerards Sohn Antonius die Summe von 1860 Gulden ausgezahlt werde.

»Nachdem Sr. Churfürstl. Dchlt. zu Brandenburg pp. Unser gnedigster Herr da bevor den 27ten Febr: 1654 den Schilderer Gerhard Hundthorst wegen einiger zu dero Hoffstadt gelieferten Schilderey mit 1860 fl. Holländisch oder 748 Reichsthlr. an Dero Rath und Agenten zu Ambsterdam Matthiam Dögenſs verwiesen, selbige aber biſshero unbezahlet geblieben, Und dan Sr. Churfl. Dhl. pp. von obged$^{\text{t.}}$ Hundthorsten Sohn Anthonium Hundthorst unterthst. ersuchet worden, ihme diese Post, in ansehung er damit so lang in gedult gestanden, endlich abfuhren zu laſsen, dieselbe auch darin gnädigst gewilliget; Alſs befehlen Sr. Churfl. Dhl. pp. Dero Rath und Geheimen Cämmerier Christian Sigismund Heydekampfen gnädigst, jetz gedl.^{en} Anthonio Hundthorsten nunmehr diese 1860 fl. Holländisch innerhalb jahres frist gegen quittung und zurücknehmung der original assignation, zu bezahlen. Signatum zu Cleve den 5ten Septembr. 1666.«

Gerards Erbe hat demnach wenigstens, wenn auch nach zwölfjährigem Warten, die geschuldete Summe unverkürzt erhalten. Oft mussten aber die Künstler, um überhaupt etwas zu erhalten, sich groſse Abzüge gefallen lassen.

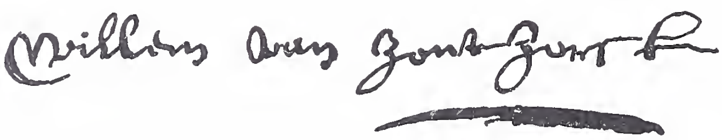
Von Willem Honthorst hat sich eine Rechnung über in den Jahren 1657 und 1658 gelieferte Bildnisse des kurfürstlichen Paares, des Kurprinzen Karl Aemil und des Prinzen Friedrich (König Friedrichs I) erhalten, welche dadurch unser besonderes Interesse erweckt, weil es sich um in Berlin gemalte Bilder handelt.

Verzeichnus wass Ich Endes benahmter, vf gnedigsten Befehl Sr. Churfl. Durchl. zu Brandenb: vnd dessen Hochgeliebten Gemahlin Churfl. Durchl. an Schildereyen verfertigen und lieffern mussen: wofür Ich aber mein Contentement noch nicht erlanget:

Thlr.	Gr.	Pf.	
18.	—	—	vf gnedigsten Befehl meiner gnedigsten Churfürstin und Frawen alss Ich den Chur Printzen geschildert in A^{o} 1656.
18.	—	—	Noch vor des Chur Printzen Schilderey vf Befehl meiner gnedigst: Churfurstin vnd Frawen auch in A^{o} 56.
26.	—	—	Vor beeder Churfurstl. Printzen in ein Stuck vor Ihre Hochheiten in A^{o} 1656.
18.	—	—	Uf begehren der Fraw Hoffmeisterin vor des Chur Printzen Schilderey auch in A^{o} 1656.
18.	—	—	Noch vor des Chur Printzen Schilderey vor den Marck Graffen von Bareth Hoch Fürstl: Durchl. A^{o} 1657.
125.	—	—	Auch vor des Chur Printzen Contrafait zu Pferde Lebensgröſse. A^{o} 1657.
28.	—	—	Vor Sr. Churf. Durchl. vnd der Churfürstin Conterfait, iedes zu 14 Thlr. so der Dähnische Gesandter empfangen, A^{o} 1657.
26.	—	—	Den Chur Printzen vnd dessen H. Bruder HochFürstl. Durchl., beide vf ein Stucke, vor Mons: Bornen in Cüstrin A^{o} 1658.
28.	—	—	Noch vor Sr. Churfl. Durchl. vnd der Churfurstin Schilderey, so des Herrn Bischoffs von Halle HochFürstl. Durchl. in A^{o} 1657. empfangen.
30.	—	—	Vor eine kleine Schildereye, Worauf der Churfurst vnd Churfurstin nebst andern Figuren mehr gemachet gewesen, Welches Sr. Churfl. Durchl. von mir abholen lassen, in A^{o} 1658.
28.	—	—	Vor Sr. Churfl. Durchl. und der Churfursten Contrafait, welche beederseits, Ein Marck Graff von Bareth HochFürstl. Durchl. in A^{o} 1658 empfangen.
200.	—	—	Vor Sr. Churfl. Durchl. Contrafait in Lebensgröſse, So Ihr Hochheiten nach dem Hage geschickt. A^{o} 1658.

Thlr.	Gr.	Pf.	
200.	—	—	Vor Ihre Churfurstl. Durchl. der Churfurstin nebst Dreyer Churfl. Printzen Conterfait in ein Stuck auch Lebensgröfse, so gleich den obigen mit nach dem Hag zu Ihre HochHeit geschicket.
16.	—	—	Noch vor ein Conterfait von Printz Friederichs HochFürstl. Durchl. so meine gnedigste Churfurstin und Fraw in A° 1658 von mir begehret.
36.	—	—	Noch vor ein Conterfait der beyden Churfurstl. Printzen, vor der Fraw Hoffmeisterin in ein Stuck. A° 1658.
200.	—	—	Vor eine Schilderey worauff nicht allein beede Churfurstl. Printzen besondern auch der Junge Marckgraff von Bareth Lebensgröfse gemahlet, So vor die Churfurstin von Sachsen nacher Drefsden geschicket werden sollen. A° 1658.
56.	—	—	Vor vier Conterfaiten, Alss Sr. Churfurstl. Durchl. vnd dessen hochgeliebten Gemahlin vnd beederseits Churfl. Printzen, So der General Banr haben sollen; iedes Stuck zu 14 Thlr.
56.	—	—	Eben vor diese obige Vier Schildereyen, so die Fraw Maarschallin Rochowin haben soll.
30.	—	—	Vor Chur Printz Carls und Printz Friederichs HochFürstl. Durchl. Conterfaiten in ein Stück so die Fraw Börstelin haben soll.

Summa 1151 Thlr.



Ob Willem van Honthorst für diese Forderung Zahlung erhalten hat, geht aus den Akten nicht hervor. Eine schon aus dem Jahre 1652 datierende Forderung von 5000 Thalern wird dagegen erst seinen Erben ausgezahlt, d. h., nachdem die Summe auf 2000 Thaler reduziert ist. Aus den Schriftstücken ist der gute Wille des Kurfürsten deutlich erkennbar, aber er ist machtlos gegen die Ebbe in seinen Kassen, und seine Beamten wissen seinen Befehlen stets das eindringliche »non possumus« entgegen zu stellen. Kurz vor seinem Fortgange aus Berlin (September 1664) hatte Willem noch einmal den Versuch gemacht, beim Kurfürsten sein Recht zu erlangen, aber dessen Anweisung an den Statthalter Fürst Moritz war von keinem Erfolge begleitet. Am 14. Februar 1665 wiederholt der Kurfürst seinen Befehl dahin, dass Honthorst wenigstens jährliche Abzahlungen geleistet werden sollen.

Unsern etc.

Ew. Ldl. ist gnugsam bekandt, was vor verschiedene Verordnungen, Wir undt zwar nicht allein vor vielen Jahren, besondern auch noch am nechst abgewichenen Jahres den 28ten May (1664), wegen des Schilderer Hundthorsten undt der Ihme Restirenden Funfftausendt Rthl. so Er theils verschossen, theils Unfs abverdienet ergehen lassen, Nun halten Wir eigentlich dafür, dass Wann man nur Jährlich etwas zu seiner contentirung verordnen wollen, derselbe schon längst seine bezahlung würde erlanget haben, dieweill Er Unfs aber mit wehmugtigster Klage, unterthänigst zu erkennen gegeben, dass Er durch diese mifszahlung, nebest seinen Kindern in grofsen schaden gerathen, Wir Ihm undt Seine Kinder auch dergestalt länger nicht hülflofs lassen können;

Alfs gesinnen Wir an Ew. Ldl. hiemit freundtVetterlich, Sie beliebe numehr die zuverlässige ernste Verfüguug zu thun; Damit obgeml: Hundthorst mit dem allerforderlichsten,

wonicht auf einmahl dennoch in kurzen Terminen dieser seine billigmessige Praetension wegen Contentiret, undt zu seiner ungelegenheit länger damit nicht aufgehalten werden möge, Inmafsen Wir dann zu Ew. Ldl. dz sonderbahre Vertrawen tragen, Undt etc.

Cölln an der Spree, den 14ten Febr. 1665.

An
Fürst Moritzen
Durchl.

Der Statthalter gab diesen Befehl an die Regierung in Cleve weiter und dieselbe setzt in einem längeren Schreiben vom 20. Mai 1665 auseinander, dass die Rentmeisterei »dergestalt mit aufsgaben beladen (sei), dafs Wir Unsers unterthänigsten ohrts nicht absehen können, wie es möglich sein wolle daraufs einen so ansehentlichen post ad 5000 Thaler zu erzwingen«. Die Regierung macht daher den Vorschlag, dass diese Summe aus den Kontributionsgeldern genommen werden möge. Inzwischen war Honthorst schon gestorben und die Vormünder seiner Kinder, sein Neffe Anthonius van Honthorst und Cornelius Wickersloth hatten die Forderung von Neuem geltend gemacht. Der Kurfürst kann sich schliefslich nicht anders helfen, als dass die ungestümen Gläubiger aus seiner Schatulle befriedigt werden, nachdem zuvor die Summe unter einem Vorwande, welcher nach vierzehnjähriger Verzögerung eigentlich nicht recht stichhaltig war, auf 2000 Thaler herabgesetzt war.

»Nachdem Sr. Churfürstl. Dhlt. zu Brandenburg pp. Unser gnädigster Herr Dero Schilderer Wilhelm Hundthorsten den 26ten Septembr. 1652 mit 5000 Reichsthlr. restirenden Besoldungs und anderen geldern an Dero Clevischen Herrn Stadthalters Johan Mauritzen zu Nafsau Fürstl. Gnd. asfigniren, selbige Verordnung auch nach gehendts den 14ten Febr: 1665 wiederhohlen lafsen, dennoch aber diese praetendirende 5000 Rthlr. einen weg wie den andern unbezahlet verblieben; Und dan hochstged. Sr. Churf. Dhl. pp. anjetzo von obged: Wilhelm Hundthorsten hinterlafsenen Erben Vormundern Anthonium von Hundthorst und Cornelium von Wickersloth unterthst. ersuchet worden, ihnen dermaleins diese Post in ansehung ihrer dürfftigen pupillen und langgehabter gedult, abzuführen, darbey aber Sr. Churf. Dhl. pp. diese von ihnen angeführete forderung nicht allerdings richtig und liquid befunden, sondern darwieder allerhandt erhebliche einwendungen gehabt erstged. Wilhelm Hundthorst auch mehr in anderer particulier alfs Sr. Churf. Dhl. pp. diensten gearbeitet, also dass Sie endlich bewogen worden Ihnen vor diese gantze forderung eins für alle 2000 Rthlr. aufs gnaden zu versprechen; Alfs befehlen Sr. Churf. Dhl. pp. Dero Rath und Geheimen Cämmerier Christian Sigismund Heydekampfen gnädigst, mehrged. Vormunderen diese 2000 Rthlr. innerhalb jahres frist gegen quitung und zurücknehmung der original assignation aufs denen ihme anvertraweten mitteln zu bezahlen. Signatum zu Cleve den 5ten Septembr. Ao 1666.«

EIN BEZEICHNETES WERK DES MEISTERS VOM TODE DER MARIA

VON LUDWIG KAEMMERER

Der neuerdings mit so grofser Lebhaftigkeit wieder aufgenommene Streit um die Person und die Werke des »Meisters vom Tode der Maria« lässt auch den kleinsten sachlichen Nachweis erwünscht erscheinen, welcher zur Klärung der vielfach verwirrten Frage beiträgt. Deshalb sei es gestattet, die Aufmerksamkeit auf ein zwar anerkanntes, aber nur wenig bekanntes frühes Werk des genannten Künstlers zu lenken, dessen deutliche Bezeichnung als ein beweiskräftiges Zeugnis gegen die jüngst mit vielem Nachdruck wieder geltend gemachte Vermutung Boisserée's, der unbekannte Künstler sei mit Jan van Scorel eine Person, angerufen werden kann. Eine besondere Veranlassung für die nachfolgende Mitteilung liegt in dem Umstande, dass der Verteidiger jener erwähnten These Boisserée's, Dr. Hugo Toman in Prag, in seiner neuesten den Gegenstand behandelnden Veröffentlichung[1]) sich auf die offenbar gleichwertige Bezeichnung des Kölner Bildes (Niessen Nr. 207) als auf ein Argument zu Gunsten seiner Auffassung beruft, beziehungsweise dieselbe in seinem Sinne zu interpretiren versucht.

Der Gegenstand unserer Untersuchung, ein Altarwerk von ziemlich anspruchsvollen Dimensionen, befindet sich in der Reinholdskapelle der Oberpfarrkirche zu Danzig. Wir dürfen uns eine genauere Beschreibung desselben nicht verdriefsen lassen, da eine genügende photographische Wiedergabe des ganzen Altarwerks vorderhand nicht erreichbar ist und die an sich gute Schilderung in dem, leider Fragment gebliebenen Buche von Th. Hirsch über die Oberpfarrkirche von St. Marien zu Danzig (Danzig 1843, II, p. 434 ff.) nicht allgemein zugänglich sein dürfte, auch für unseren Zweck nicht ausreicht.

Auf einer Predella von 1,55 m Breite und 0,61 m Höhe erhebt sich der Altarschrein, welcher 1,58 m breit, 0,42 m tief und in der Mitte des karniesbogenförmig geschweiften oberen Abschlusses 1,94 m, an den Seiten bis zum Ansatz dieser Bogenleiste 1,40 m hoch ist. Den mittleren oberen Abschluss krönt ein reichgeschnitztes spätgotisches Tabernakel von 1,86 m Höhe mit dem hölzernen Standbild des hl. Reinhold in Panzer und Mantel, in der Rechten das Schwert, in der Linken die Lanze haltend.

---

[1]) Studien über Jan van Scorel, den Meister vom Tode Mariä. Leipzig 1889, S. 45 ff.

Die Malereien der Predella, Christus mit den Wundmalen in der Mitte, zu beiden Seiten je vier Heilige in spätgotischer Nischenumrahmung, rühren offenbar nicht von derselben Hand her, wie diejenigen des Altarschreins, obwohl sie der Tracht nach etwa in die gleiche Zeit gehören. Sind die Doppelflügel des Altares ganz geschlossen, so erblickt man die beiden Patrone der Kapelle in dreiviertel Lebensgröfse, und zwar auf dem linken Johannes den Täufer, auf dem rechten den hl. Reinhold. Johannes trägt über dem groben Hemd ein rotes Tuchgewand mit gezacktem Rand von schwarzen und weifsen Streifen. (Dieser Mantel muss wohl zu den Werkstattrequisiten des Meisters gehört haben, denn wir finden ihn genau so auf dem Kölner Tode der Maria bei dem mit dem Weihrauchfass beschäftigten Apostel wieder.) Die Linke fasst mit gespreizter Fingerhaltung ein Buch, auf dem der Blick des hageren, von spärlichen rotblonden Haar- und Bartlocken umrahmten Antlitzes ruht; zu seiner Linken das Lamm. Der untere Rand des Bildes zeigt die eine Steininschrift nachahmenden Worte: SANCTVS IHOHANES BAPTISTA.

Der hl. Reinhold trägt über Kettenhemd und Plattenharnisch einen schwarzen Hermelinmantel, dazu ein rotes Federbarett. Schwert und Hacke vervollständigen seine Ausrüstung. Unten am Rande die Inschrift: SANCTVS REINNOLDVS.

Öffnet man diese äufseren Flügel, so erblickt man in einer doppelten Bilderreihe von acht fast quadratischen Feldern folgende Darstellungen aus dem Leben Christi: 1) Die Darbringung Christi im Tempel. Maria überreicht das Kind dem mit Mitra und Brokatgewand geschmückten weifsbärtigen Simeon. Rechts vorne Joseph in Reisetracht mit Stab und Pilgertasche. Im Hintergrunde zu beiden Seiten des Altars Priester. Der Maria folgen die beiden Frauen mit den Opfergaben in reicher und für unseren Meister besonders charakteristischer Tracht: Über das orangefarbige Untergewand der Frau mit dem Taubenpaar fällt ein purpurner Überwurf mit herzförmig ausgeschnittenem Leibchen und goldenem Franzenbesatz; die eng anschliefsenden Ärmel haben an Schulter, Ellbogen und Handgelenk Längsschlitze, aus denen das Unterzeug in kleinen Puffen hervortritt. Das blonde, in zwei Zöpfen herabfallende Haar bedeckt ein turbanartiger Kopfputz mit langem Schleier, welcher unter dem linken Arm hindurchgezogen ist. Eine noch reichere und phantastischere Kopfbedeckung zeichnet die neben ihr stehende Frau mit der Kerze aus: Der in der Mitte tief eingesenkte, an den Seiten hornartig abstehende Oberteil der Haube ist mit Goldschmiedezierrat reich geschmückt, von den an den Schläfen befestigten Metallagraffen fallen zwei auf der Brust zusammengehaltene schleierartige Bänder herab. Dem Trachtenkundigen sind derartige überreich gestaltete und mit Metallschmuck überladene Haubenformen als bezeichnende Merkmale der niederländischen Frauentracht zu Beginn des XVI Jahrhunderts bekannt. Bei weitem einfacher gekleidet schreitet die alte Hanna durch das Portal, welches links im Hintergrunde einen Ausblick auf die Strafse öffnet. 2) Die Taufe Christi im Jordan in der seit Roger van der Weyden üblichen Anordnung: Christus steht segnend in dem Fluss, an dessen linken Ufer der Täufer kniet und aus der erhobenen Rechten Wasser auf das Haupt des Erlösers träufelt. Auf dem rechten Ufer hält ein geflügelter Engel in flatterndem Gewande, eine für unsern Meister besonders charakteristische Gestalt, den Mantel Christi in Bereitschaft. Über dem Haupte Christi ercheint die Taube, darüber in einer Wolkenglorie die Halbfigur Gottvaters; links hinter Johannes vier Männer in lebhaftem Gespräch. Hintergrund: waldige Landschaft mit einer hochgelegenen Stadt. (Siehe Abbildung.) 3) Das Abendmahl: In einem gewölbten Gemach, das von dem in der linken Schmalwand befindlichen quadratischen Fenster Licht erhält, sitzt Christus

mit elf Jüngern an einer mit mannigfachem Speisegerät besetzten Tafel. Judas, in gelbem Mantel, tritt mit vorgebeugtem Oberkörper weit ausschreitend vor die freigebliebene Seite des Tisches, Christus gegenüber; in der linken verbirgt er den Geldbeutel, während er den rechten Arm vorstreckt. Dieses an sich schon charakteristische Bewegungsmotiv verdient besonders im Hinblick auf seine Wiederkehr in dem Kölner Tode Mariä Beachtung. All diese gespreizt und unbeholfen ausschreitenden Gestalten, welche man als besonderes Merkzeichen für die Frühzeit unseres Meisters aufstellen könnte, haben etwas von der Lahmheit und Verschränktheit des Mannequins, an welchem der Künstler sicher auch die Faltengebung allein studiert hat. — In dem ovalen Mittelfelde des erwähnten, durch Bleifassung rautenförmig gegliederten Fensters befindet sich das nebenstehend nach einer Pause verkleinerte Monogramm, auf welches wir weiter unten zurückkommen werden. Die obere Bilderreihe schliefst 4) mit der Darstellung des Oelbergs: Christus in violettem Mantel vor einer Felsgrotte betend; ein Engel schwebt mit dem Kelche zu ihm herab. Auch diese Engelsgestalt mit dem knittrigen Faltenwurf des rosa lasierten hellblauen Gewandes und dem unverhältnismäfsig kleinen Köpfchen ist für den Meister vom Tode der Maria ebenso charakteristisch, wie die Typen der Apostel, besonders des Petrus und Johannes, welche links im Vordergrunde schlafend dargestellt sind. Im Mittelgrunde ruht der dritte Jünger, während wir im Hintergrunde der von einem geröteten Horizont umsäumten Landschaft die Gefangennehmung Christi erblicken.



Die untere Bilderreihe beginnt 5) mit einem Ecce homo: auf dem Treppenpodest des Richthauses der dornengekrönte Erlöser in grauviolettem Mantel. Der Kriegsknecht rechts von ihm, eine rohe Gestalt mit aufgestreiften Ärmeln und eng anliegenden roten Beinlingen, erhebt eine Rute zum Schlage, während von links Pilatus in reicher Tracht heranschreitet und, den Mantel Christi lüftend, dem Volke die Marterstriemen des Gepeinigten zeigt. Unten neben der Freitreppe sitzt Malchus mit bepflastertem Schädel. Ein zweiter Kriegsknecht neben ihm deutet mit zum Sprechen weit geöffneten Lippen — ein vom Meister des Todes der Maria mit besonderer Vorliebe benutztes Motiv — auf zwei mit wunderlichen Kopfbekleidungen versehene Juden, an welche Pilatus sich mit seinem Mahnwort wendet. 6) Die Handwaschung des Pilatus, der in reicher Amtstracht unter einem Thronhimmel sitzt, während ein Diener ihm eine Schüssel darreicht. Christus wird von mehreren Kriegsknechten vor seinen Richter geführt, neben dessen Thron zwei Beamte in vornehmer Kleidung stehen. Im Mittel- und Hintergrunde lebhaft bewegte Volksmassen in etwas gedrängter Gruppierung. (Siehe Abbildung.) 7) Die Kreuzschleppung: Aus dem Thore Jerusalems bewegt sich der Zug nach dem rechts im Hintergrunde bereits mit der Kreuzaufrichtung dargestellten Hügel von Golgatha. Christus ist ins Knie gesunken, Simon von Kyrene sucht ihn zu unterstützen, während Veronica, in reichem Gewand und prächtigem Kopfputz, das Schweifstuch ausbreitend rechts im Vordergrunde am Wege kniet. Dem von Hauptleuten zu Pferde geschlossenen Zuge voran schreiten zwei Schergen, groteske, fast an den älteren Brueghel gemahnende Gestalten mit den Werkzeugen zur Hinrichtung. (Siehe Abbildung.) Den Abschluss der ganzen Bilderfolge bildet 8) die Kreuzigung: Der Erlöser hängt am Kreuz; sein Haupt ist auf die rechte Schulter gesunken; das Lendentuch flattert im Winde. Rechts im Vordergrunde Maria, die in den Armen des Johannes ohnmächtig zusammenbricht, während links am Fufse des Kreuzstammes Maria, die Frau des Kleophas, und Maria Magdalena trauern. Die

erstere, in prunkvoller modischer Tracht, ist händeringend in die Knie gesunken, während Maria Magdalena, mit einem über den Kopf gezogenen violetten Mantel bekleidet, neben ihr steht und die Hände jammernd zum Gekreuzigten emporhebt. Ganz rechts im Vordergrunde stehen zwei Kriegsleute. Der eine mit Turban, langen Pluderhosen und weitärmeligem Kaftan deutet im Gespräch mit seinem Kameraden auf Christus. Der zweite, weifsbärtig, in langem Purpurmantel, trägt am Gurt einen Türkensäbel und stützt seine Linke auf einen Schild; den Kopf bedeckt eine Kapuze von phantastischer Form. Im tiefliegenden Mittelgrunde reiche Stadtarchitektur (Jerusalem), weiter hinten Felsenlandschaft. In den Gewandsaum des Kriegers rechts im Vordergrunde ist folgende Inschrift:



in goldenen Majuskeln eingewirkt, welche uns im Zusammenhange mit dem oben erwähnten Monogramm weiter unten noch beschäftigen wird.

Bei nochmaliger Öffnung des Schreines, d. h. der oben geschilderten mittleren Innenflügel erblicken wir ein reichvergoldetes Schnitzwerk; in zehn Feldern Darstellungen aus dem Leben der Maria und an dem äufseren Rande der Flügel je zwei weibliche Einzelgestalten mit Spruchbändern, durch die Inschriften als Sibyllen gekennzeichnet. Einer eingehenderen Beschreibung dieser Eichenholzschnitzereien, welche 1) die Begegnung von Joachim und Anna an der goldenen Pforte, 2) die Geburt Mariä, 3) den ersten Tempelgang Mariä, 4) Abweisung Josephs im Tempel, 5) Verlobung Mariä, 6) Verkündigung, 7) Begegnung, 8) Geburt Christi, 9) Darbringung Christi im Tempel, 10) Anbetung der Könige darstellen, wobei die chronologische Folge durch einige spätere Umstellungen (No. 5 gehört an die Stelle von 4, No. 10 an die von 9) gestört ist, sind wir durch die leidlich gelungene Lichtdruckreproduktion bei Münzenberger, »Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands«, Lieferung 3, überhoben.

Über die Entstehung und Geschichte unseres Altarwerks haben wir nur spärliche Kunde, die gleichwohl eine sichere Datierung ermöglicht. Unter den weltlichen Brüderschaften des Artushofes zu Danzig nahm die in der zweiten Hälfte des XV Jahrhunderts gegründete St. Reinholdsbrüderschaft so ziemlich den ersten Rang ein. Im Jahre 1485 tritt Johann Smerbart dieser Brüderschaft einen Teil des Patronats über die sogenannte Krukemannskapelle (oder St. Johannis unter dem Thurm genannt, weil sie nördlich neben der westlichen Thurmanlage gelegen ist) ab, 1488 geht die Kapelle endgültig in den Besitz der Reinholdsbrüder über, die zunächst den alten Altar und die sämtlichen Gerätschaften übernahmen.[1]) Nach einem 1515 in der Marienkirche vorgefallenen aufrührerischen Tumult wurde diese von dem Bischof Matthias von Leslau mit einem Interdikt belegt und erst im Oktober des folgenden Jahres durch eine neue Weihe davon befreit. Dieser Zeitpunkt mochte geeignet

[1]) Die Belege für die ohne weitere Quellenangabe mitgeteilten Einzelheiten findet man bei Hirsch, a. a. O. passim.

erscheinen, den Kirchenschmuck zu erneuern, denn wir finden in der 1548 von Georg Melmann abgeschlossenen Chronik darüber folgende Notiz: »Anno 1516 nach des Heyligen Leichnams Woche (22. Mai) ward die grofse Taffel zu Dantzke auf das Hohe Altar gesetzt in unser Lieben Frauenkirche oder Pfarrkirch genant. Welcher gleichen nie gesehen ist. Der sie machte hiefs Meister Michel. In demselbigen Jahre ward auch die Taffel gesatzt in Sanct Reinholdts-Capelle umb zeit Michaelis.«[1]) Die Enthüllung fand vermutlich am Allerseelentag (2. November) statt, da man an diesem Tage alljährlich »die bedeutendste und ernsteste Feier« der Brüderschaft beging und »ein feierliches Totenamt für alle während des Jahres Verstorbenen gehalten ward«.[2]) In dem Rechnungsbuch der Vögte der Reinholdsbrüderschaft fehlten leider die Ausgaben und Einnahmen des Jahres 1516. Aber schon 1515 heifst es: »hebbe ik gefen Bernt Tullen, dat he vor de tafel utgefen heft 100 Mk.«[3]) Diese Nachricht, welche sich heute nicht mehr kontrollieren lässt, da das fragliche Buch in Verlust geraten ist, bezieht sich ohne Zweifel auf den neuen Altarschrein, der damit 1515/16 datiert ist.

Nach einem Aufruhr im Jahre 1525 wurden alle Kirchen Danzigs arg geplündert und fast alle Kultgeräte aus denselben fortgeschleppt, in St. Katharinen sogar die Altäre zerstört und die Bilder heruntergerissen, jedoch scheint unser Altarwerk verschont geblieben zu sein. Erst 1797 hören wir von einer Restaurierung desselben durch den Maler Broschmann und den Bildhauer Guttke, deren Schäden 1825 durch Professor Breysig wieder gut gemacht wurden.

Es ist lohnend, die Schicksale gerade dieses abgelegenen Werkes auch in der Kunstlitteratur zu verfolgen, weil das Urteil der einzelnen Kenner hier durch keine vorgefasste Meinung beeinflusst und daher selbständiger erscheint, als in anderen Fällen. Zugleich fallen bei einer solchen Rückschau interessante Streiflichter auf das Fortschreiten der kunstwissenschaftlichen Erkenntnis. Selbstverständlich kommen hier für uns nur Urteile von Augenzeugen in Betracht. In die Litteratur eingeführt wurde das Altarwerk, soweit mir bekannt, durch den um die Kunst seiner Vaterstadt hochverdienten Direktor der Danziger Kunstschule, Professor J. C. Schultz. Dieser hebt in seinem 1841 erschienenen Schriftchen »über altertümliche Gegenstände der bildenden Kunst in Danzig« (p. 40) die hohe künstlerische Bedeutung des Schnitzwerkes hervor, welche diejenige des Hochaltares und aller übrigen Altäre der Kirche weit überrage, und spricht die Flügelgemälde der Schule Dürers zu, darin einer alten Tradition folgend, welche sich auf einen seiner Zeit dem Bilde angehefteten Zettel berief, auf dem geschrieben stand, dass Albrecht Dürer das Bild gemalt habe. Hirsch a. a. O. p. 435 Anm. 2 sucht die oberdeutsche Herkunft des Meisters durch den Nachweis verschiedener Beziehungen Danzigs und insbesondere der Reinholdsbrüderschaft zu

---

[1]) Ms. d. Chronica und Beschreibung des Landes Preussen und Polen im Danziger Stadtarchiv LI, 1, Fol. 734. Diese oft wiederholte Nachricht ist offenbar den Aufzeichnungen Christoph Beyers d. Ä. (1458—1518) entnommen. Vergl. Script. rer. Pruss. V, p. 440 und 472. Anm. 1.

[2]) Hirsch, a. a. O. S. 165.

[3]) Hirsch, a. a. O. S. 435. — Bernt Tulle (oder Thule), ein vermögender Reinholdsbruder, war bei dem Kirchentumult im Jahre 1515 kompromittiert und suchte sich, wie es scheint, durch seine Zahlung für den neuen Altar gewissermafsen zu rehabilitieren. Am 1. November 1516 wurde er vom Bischof »der Kirchen violentien halben lofz und frey gesprochen«. Vergl. Script. rer. Pruss. V, p. 548 u. 480.



Mittelteil des Reinhold-Altars in der Marienkirche zu Danzig.

Nürnberg und einem Handlungshause »Dürer« daselbst wahrscheinlich zu machen, schwankt aber, ob man nicht auch dem oberdeutschen Meister Michael,[1]) welcher den Hochaltar der Marienkirche verfertigte und 1518 in die Reinholdsbrüderschaft aufgenommen wurde, einen Anteil an der Arbeit zumessen solle.

Passavant erkannte 1847 den niederdeutschen Charakter der Malereien und des Schnitzwerks und kommt nach einer Beschreibung zu dem Urteil:[2]) »Die ganze Art der Behandlung, namentlich auch das Landschaftliche in den Bildern lässt die Schule von Calcar erkennen etc.« Diese Zuweisung mag wohl mit von dem Eindruck verschiedener anderer Altarwerke derselben Kirche beeinflusst sein, welche nachweislich von Familien gestiftet sind, die aus Calcar stammen (z. B. der Altar der Ferberkapelle u. a. Hirsch, p. 202 ff.). Passavants Ausführungen schloss sich, ohne das Werk aus eigener Anschauung zu kennen, E. aus'm Weerth gelegentlich seiner Schilderung der Bildschnitzerschule von Calcar an.[3]) Quast, welcher das Buch von E. aus'm Weerth im Jahre seines Erscheinens in der Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst (p. 192) ausführlich besprach, will für die Schnitzarbeiten des Altars die niederrheinische Herkunft gelten lassen; »dagegen kommt am ganzen Niederrhein im Beginn des XVI Jahrhunderts kein Gemälde von solcher Vollendung vor, wie die auf den Aufsenflügeln gemalten S. Reynhold und S. Johannes der Täufer. Die hohe Vollendung in Farbe und Zeichnuug, namentlich aber die kräftige Modellierung besonders in den Fleischpartieen des liebenswürdigen Kriegerjünglings bezeichnen einen Meister ersten Ranges. Ich wüsste dafür nur einen Namen: Hans Holbein (!) . . . Bemerkenswert ist dabei auch, dass die weniger vollendeten mehr naturalistischen Gemälde der ersten Flügelöffnung wohl zu der Kunstweise des älteren Holbein passen würden etc. etc.« Im demselben Jahre spricht Lübke[4]) von dem »etwas flachen Charakter« der zur späteren oberdeutschen Schule zu rechnenden Gemälde.

Erst die neueste Forschung beschäftigte sich wieder mit unserem Altar und K. Woermann wies denselben in seiner Geschichte der Malerei II. p. 494, gestützt auf Scheiblers Untersuchungen, dem Meister des Todes der Maria zu, eine Ansicht, die Scheibler selbst in der »Zeitschrift f. bild. Kunst« XVIII p. 61 zu bestätigen Gelegenheit fand. Die allerjüngste einschlägige Litteratur (Wurzbach, Semper und Toman), geht über das Werk fast ganz mit Stillschweigen hinweg. Bode erwähnt gelegentlich, dass er die Ansicht Scheiblers in Bezug auf die Bilder teile (Gesch. d. deutschen Plastik p. 216). Geleitet wurden Scheibler, Woermann und Bode dabei ausschliefslich von stilistischen Erwägungen, denen ich schon in der Beschreibung der Malereien bestätigende Einzelheiten hinzuzufügen in der Lage war. Dazu kommt aber noch ein bisher übersehenes unwiderlegbares äufseres Zeugnis, welches zugleich geeignet sein dürfte, die lebhaft umstrittene Frage nach der Person des Meisters vom Tode der Maria ihrer Lösung näher zu bringen.

Das auf dem Abendmahlsbilde unseres Altars angebrachte und S. 152 abgebildete Monogramm kehrt nämlich auf der Kölner Darstellung des Todes der Maria und zwar an ganz ähnlicher Stelle wieder. Hier wurde es bereits von Merlo[5]) beachtet:

---

[1]) Seine meist angenommene Herkunft aus Augsburg und sein Vatersname Schwarz sind durch eine zwar gleichzeitige, aber nicht ganz zuverlässige Nachricht verbürgt. Siehe Hirsch p. 208. In den Augsburger Malerbüchern der Zeit ist kein Michael Schwarz nachweisbar.

[2]) Deutsches Kunstblatt 1847 S. 133 ff.

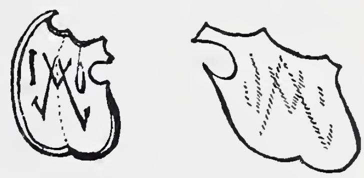
[3]) Kunstdenkm. d. M. A. in den Rheinl. Bildnerei S. 24 (1857).

[4]) Deutsches Kunstblatt 1857 S. 95.

[5]) Die Familie Hacquenay (1863) S. 65.

»Die hintere Wand des Zimmers«, so berichtet dieser, »zeigt links ein Doppelfenster, zwischen dessen Scheiben zwei Wappenschildchen eingesetzt sind, wovon nur eines vollständig sichtbar ist. In demselben lässt sich ein aus mehreren Buchstaben gebildetes Monogramm erkennen. Es wiederholt sich nebst den runden Scheiben durch den Reflex auf einer der Fensterladen«. Und S. 68 fährt er fort: »Ich neige sehr zu dem Glauben, dass uns in dem Monogramme, welches zwischen den Fensterscheiben angebracht ist, eine rätselhafte Andeutung des Künstlernamens gegeben sei: Es zeigt ein antikes A, das auch die verschlungenen Buchstaben V A repräsentieren könnte und in kleinerem Mafsstabe sind I und O daneben gestellt, letzteres etwas zusammengedrückt.«

Toman bringt am Schluss seiner Scorel-Studien, S. 45, eine nicht ganz glückliche vergröfserte Abbildung dieses Kölner Monogramms, aus welchem er — ob »mit ganz ungekünstelter Beseitigung möglicher Zweifel«, lasse ich dahingestellt — J van S (!) also »Jan van Scorel« herausliest.[1]) Nach der hier wiedergegebenen genauen Pause des Kölner Monogramms, welche ich der Güte des Herrn Direktor A. Pabst in Köln verdanke, ist nicht nur diese ohnehin kühne Deutung des Zeichens, das auch Merlo nicht genau gelesen, unmöglich, sondern auch die Übereinstimmung der Danziger und Kölner Bezeichnung ins Auge fallend. Wie löst sich dieses Monogramm aber auf? — Dass zunächst die verschränkten Buchstaben V A nichts anderes als »van« bedeuten, geht aus der Analogie vieler anderer derartiger Bezeichnungen, z. B. den Monogrammen des Crispin van den Broek (1524—1588. Wauters, peinture flamande p. 157), des Lambert van Noort (1520—1570, Brüssel, Mus. No. 368 und Antwerpen, Mus. No. 441) u. v. a. hervor. Auch das Buchdruckerzeichen des Jodocus Badius von Ache (1495—1519, s. Nagler, Monogr. III, 1794) sei hier erwähnt. Damit erledigen sich die Versuche, darin eine Hausmarke oder die Bezeichnung »van Amsterdam«, »van Antwerpen« etc. zu sehen. Das I vor diesem van ist auf dem Danziger Bilde in Folge der perspektivischen Verkürzung durch den Fensterrahmen verdeckt; das Pseudo-S aber, von welchem auch Toman nur noch einen »Rest« entdecken kann, ist durch die gut erhaltene und klare Danziger Bezeichnung als Minuskel-b festgestellt, so dass eine Rettung des Monogramms für Scorel wohl endgültig aufgegeben werden muss.



Eine merkwürdige Übereinstimmung dieses Monogramms nun mit der in den Gewandsaum des einen Kriegers eingewirkten Inschrift, welche oben, S. 153, ebenfalls facsimiliert ist, darf nicht unerwähnt bleiben, so wenig sie auch das Rätsel des wahren Künstlernamens zunächst zu lösen vermag.

Ich muss vorausschicken, dass mir sehr wohl bekannt ist, dass man auf Gewandsäumen in dieser Zeit oft rätselhafte oder vielmehr sinnlose Buchstaben anzubringen liebte. Eine Bestimmung in dem Scenarium eines Luzerner Passionsspiels von 1583 (ed. Leibing, Elberfeld 1878) deutet an, dass diese Rätselinschriften in Anlehnung an die morgenländische Sitte den fremdartigen Eindruck der Tracht steigern sollten. Die Gewänder fast aller Gestalten in dem geschnitzten Altarinnern unseres Schreins

---

[1]) Beiläufig möchte ich erwähnen, dass Toman (p. 11) auch die Inschrift des Münchener Bildes: N O 1z × 10 mehr kühn als glücklich für »anno 1519« liest. Z bedeutet aber in der gleichzeitigen Epigraphik niemals 5, sondern stets 2. (Vergl. Datierungen der Stiche des Dirk van Star, L. v. Leyden, der Bilder B. van Orley's u. s. w.)

haben solche Säume.[1]) Auf den gemalten Flügeln indess findet sich nur die mitgeteilte eine Sauminschrift und zwar auf dem letzten, die untere Reihe rechts schliefsenden Bilde, bei einer rechts stehenden Figur, also recht eigentlich in dem Winkel des Bildes, in dem man Malerinschriften[2]) zu suchen pflegt. Ferner sind die Buchstaben durch Doppelpunkte deutlich in Worte gesondert: Corrancifel : van : banos : mal . . . Dasselbe Minuskel-b, das uns im Monogramm auffiel, begegnet uns hier wieder, während der Künstler für die Unterschrift des einen Bildes auf dem Aufsenflügel: Sanctus Jhohanes Baptista die gewöhnliche Majuskel verwendet.[3]) Sollten wir also einen nordischen Künstler mit dem spanisch klingenden Namen van Banos annehmen müssen? Denn das letzte Wort der Sauminschrift liefse sich ohne schweres Bedenken nach Analogie anderer derartiger Inschriften, (z. B. des Nördlinger Altars von Herlin, oder einer Innsbrucker Bezeichnung: »Jan Schel Maler zu Innsbruck« vom Jahre 1517) in Mal(er) ergänzen. Mehr Bedenken indess noch erregt der Vorname »Corrancifel«. Verbirgt hier irgend eine der in dieser Zeit beliebten anagrammatischen Spielereien, den ursprünglichen Wortlaut? Vielleicht gelingt es noch einmal, den Schlüssel dieser Geheimschrift zu finden.

Indess nicht auf dieses immerhin unsichere Ergebnis unserer Untersuchung wollen wir den Nachdruck legen, obwohl der Zusammenhang des Monogramms mit der Inschrift sich nicht kurzweg wird abweisen lassen, als vielmehr auf die Thatsache, dass der Urheber des Danziger wie des Kölner Bildes sich eines Monogramms bedient hat, welches Jan van Scorel durchaus nicht bedeuten kann. Daneben ist die sichere Datierung unseres Werkes als ein zweiter Beweis gegen die Möglichkeit der Urheberschaft Scorels anzuführen. Der 1515 zwanzigjährige Jüngling, welchen wir nach Toman während der Jahre 1512—1516 in der Werkstatt seines Meisters Jacob von Amsterdam zu suchen hätten, der, wie van Mander erzählt, ihm gestattete, in den Mufsestunden auch Bilder für sich selbst zu machen, war wohl kaum in der Lage, in diesen »Mufsestunden« ein so umfangreiches Altarwerk, das übrigens deutlich den Stempel einer Werkstattsarbeit trägt, zu schaffen. Auch dürfen wir nicht annehmen, dass ein so junger, noch unselbständiger und namenloser Künstler durch so grofse Aufträge von auswärts geehrt worden wäre.[4])

Kurz, den Anhängern der Scorelhypothese wird nichts anderes übrig bleiben, als die beiden einzigen sicher beglaubigten Werke des Meisters vom Tode der Maria

---

[1]) Schultz, der die Namen der Dargestellten herauslesen wollte (a. a. O. S. 40), hat geirrt; schon Hirsch, der Gebetformeln und biblische Sprüche darin vermutete, gab den Versuch, dieselben zu entziffern, auf (a. a. O. S. 439).

[2]) Dass solche in Gewandsäumen und an ähnlichen Stellen in dieser Zeit nicht selten angebracht sind, dafür nur wenige Beispiele: Hl. Sippe von Cornelis van Coninxlo 1526. Brüssel, Mus. No. 12. Lukasaltar der Katharinenkirche zu Lübeck, s. Goldschmidt, Lübecker Malerei und Plastik bis 1530, Lübeck 1890, p. 14a, Anm. Vlämischer Schnitzaltar des Musée Cluny, Cat. Somérard No. 709. Schnitzaltar in der Chapelle de Notre Dame des aveugles in Brügge. S. Weale, Bruges p. 206. Schnitzaltar des Jan Borman in Güstrow. S. Schlie, Das Altarwerk von Borman und Orley in Güstrow (1883). Maccabäeraltar desselben Meisters im »Porte de Hal« in Brüssel. S. Bull. des comm. d'art et d'arch. 1877 p. 581.

[3]) In der gerade um diese Zeit (ca. 1466—1530) wieder aufgenommenen archaisierenden Majuskelschrift ist diese Form des B durchaus vereinzelt, während sie für Monumentalinschriften um 1200 charakteristisch ist. S. Otte, Hdb. d. Kunst-Arch. I[6], 405 u. 408, X.

[4]) Bei einer anderen Gelegenheit benutzt Toman selbst dieses Argument gegen eine Vermutung Wilhelm Schmidts S. a. a O. p. 41. Anm.

aus ihrem Verzeichnisse zu streichen oder vielmehr damit ihre gewaltsame Annahme selbst endgültig aufzugeben.

Das Danziger Altarwerk indess dürfen wir den Werken des Meisters vom Tode der Maria hinzufügen und zwar als einen gleich dem Kölner Bilde gesicherten wichtigen Ausgangspunkt für weitere Bestimmungen und Untersuchungen. Was wir aus dieser Urkunde über die Herkunft des bekannten Unbekannten und seiner Kunstweise erfahren, darauf sei noch mit wenigen Worten hingewiesen. Das Schnitzwerk, zu welchem die Malereien gehören, entstammt, wie sich mit allergröfster Wahrscheinlichkeit nachweisen lässt, einer vlämischen Werkstatt.[1]) Die Gruppe engverwandter Schnitzaltäre, welcher es angehört, ist zuletzt in der verdienstlichen Publikation von A. Goldschmidt über Lübecker Malerei und Plastik p. 23, zusammengestellt worden.[2]) Die erhaltenen Künstlernamen dieser Werke, wie Jan und Pasquier Borman, weisen uns nach Brüssel, einzelne derselben tragen sogar den eingebrannten Stempel: Bruesel.[3]) Jan Borman, über dessen Thätigkeit in Brüssel während der Jahre 1490—1512 Urkunden erhalten sind, arbeitete, wie Schlie nachgewiesen hat, mit dem 1515 in derselben Stadt ansässig gewordenen Bernard van Orley zusammen, und dem Kreise dieses letztgenannten Künstlers werden wir, glaube ich, auch den Meister vom Tode der Maria um diese Zeit zuzuweisen haben. Die Beziehungen zwischen beiden Malern sind jedenfalls einer näheren Untersuchung wert. Besonders das bisher Orley's Spätzeit zugeschriebene Triptychon im Chorumgange der Marienkirche zu Lübeck ist für diese Wechselbeziehungen ein merkwürdiges Zeugnis. Wenn man nämlich mit Goldschmidt (a. a. O., p. 27) Orley dieses Werk absprechen wollte, obwohl die zahlreichen Anklänge an Dürer — bei dem bekannten persönlichen Verhältnis beider Meister zu einander — allein keinen Grund zu solch einem Vorgehen abgeben können, würde man dasselbe sicherlich dem Verzeichnis der Werke des Meisters vom Tode der Maria einverleiben; so verwandt zeigt sich der Künstler des Lübecker Altars, namentlich in dem Johannes des Mittelbildes und einzelnen Typen des linken Flügels unserem Anonymus. Für dessen Brüsseler Aufenthalt möchte ich auch noch

---

[1]) Durch eine mir leider erst während der Korrektur zugegangene Mitteilung des Herrn Archidiakonus Bertling in Danzig, dem ich für seine liebenswürdigen Bemühungen auch an dieser Stelle verbindlichen Dank sage, werde ich darauf aufmerksam gemacht, dass im Jahre 1498 auf dem Hansetage zu Lübeck über die in Hamburg erfolgte Beschlagnahme einer von den Danziger Reinholdsbrüdern aus Amsterdam bezogenen »Tafel« verhandelt wurde. S. Hanserezesse von 1477—1530. Bearbeitet von Dietrich Schäfer, IV, p. 37, § 41 ff. — Wenn chronologische und andere triftige Bedenken uns auch abhalten müssen, diese Nachricht auf unser Altarwerk zu beziehen, zumal über den Ausgang des Arrestes jede Kunde fehlt, so erhalten wir dadurch doch immerhin einen wertvollen Anhaltspunkt für die Beziehungen der Reinholdsbrüderschaft zu niederländischen Kunstwerkstätten in dieser Zeit, was indirekt auch die Wahrscheinlichkeit unserer oben ausgesprochenen Annahme erhöht.

[2]) Hinzuzufügen wäre vielleicht noch ein Altarwerk im Museo civico zu Turin (II. Stock. Zimmer der Holzschnitzereien No. 7) aus dem Besitz des Conte Broglia di Castelborgone, eine den Werken Bormans durchaus verwandte umfangreiche und sorgfältige Arbeit dieser Zeit.

[3]) Eine Untersuchung des Danziger Schnitzwerks auf solche oft auch auf der Rückseite angebrachte Stempel, liefs sich nicht ermöglichen, da alle Reliefs und Figuren fest eingelassen sind. Dass das Monogramm A v. b auch auf dem Gewandsaum einer der Sibyllen wiederkehre, wie Nagler, Monogr. I, 1431, behauptet, habe ich nicht bestätigt gefunden.

die Anklänge anführen, welche das durch den Dialekt seiner Inschriften als Brüsseler Waare beglaubigte Werk des Kupferstechers mit dem Zeichen S. (Passavant III, 47 ff.) aufweist. Nicht nur die Tracht, deren spezifisch flandrischer Charakter sich nicht verkennen lässt, auch jene Engelsgestalten in knittrigem Gewande (P. 57, 58), die Verwendung der Putten als Pfeilerkrönung (P. 7, 39 u. passim), und die Wiederholung einzelner Kompositionsmotive (P. 12, 18) begünstigen eine solche Vermutung. Fast möchte man an ein und dieselbe Werkstatt glauben, wenn der Stecher in der Darbringung des Christkindes (P. 61) dasselbe kleine Klappaltärchen mit den Gestalten des Moses und einer Heiligen verwendet, das auch unter dem Hausrat des Münchener Todes der Maria uns begegnet.

Dass diese sich uns aufdrängende Vermutung enger Beziehungen zu Brüssel, die ältere Annahme eines Schülerverhältnisses zu Jan Joest von Kalkar, der 1509 bis 1519 in Haarlem lebte, nicht ausschliefst, bedarf keines besonderen Beweises. Gerade die Danziger Passionsscenen können das Vorbild des 1508 vollendeten Altars der Nicolaikirche in Kalkar nicht verleugnen. Einzelne Kopftypen namentlich, wie auch Einzelheiten der Renaissancedekoration und Anderes lassen darüber keinen Zweifel. In Holland erhielt unser Meister auch wahrscheinlich die Anregungen aus der Schule des Jacob Cornelisz, welche Toman besonders stark betont und die man in der That in einzelnen koloristischen Manieren, z. B. dem Durchscheinen der Schraffierung in den Fleischtönen, welches ebenso wie die tiefe Farbengebung des Amsterdamer Meisters und seine Vorliebe für Blaugrün und Rot in den Danziger Bildern nachweisbar ist, nicht verkennen kann.

So erscheint uns denn der Meister vom Tode der Maria in dem Danziger Altarwerk, das in der Ausführung doch wohl als eine Werkstattarbeit wird betrachtet werden müssen, als ein Vlamländer, der früh schon, d. h. vor seiner italienischen Studienzeit, mit den Kunsteindrücken der benachbarten holländischen Provinzen bekannt wurde und, einer der ersten Eklektiker, sich die Vorzüge fremder Kunstweisen in unbefangener Weise anzueignen wusste, ohne darum seine künstlerische Selbständigkeit und Haltung zu verlieren.

DER KÜNSTLER DER ARS MORIENDI UND DIE WAHRE ERSTE AUSGABE DERSELBEN

VON MAX LEHRS

Zu dem umfangreichen Stecherwerk des Meisters E S gehört auch eine zwar von verschiedenen Autoren erwähnte, aber eigentlich unbeschriebene Ausgabe der Ars moriendi, welche sich von den bekannten xylographischen Ausgaben namentlich durch das beträchtlich kleinere Format (ca. 90 : 70 mm Einf.) unterscheidet. Wie jene, besteht sie aus elf Blättern und findet sich vollständig nur in Oxford, Blatt 1 (Versuchung im Glauben) auch in Berlin, Blatt 2 (Ermutigung im Glauben) auch in London und Blatt 4 (Trost gegen Verzweiflung) auch in Wolfegg. Von sechs Blättern (1, 5, 6, 7, 10, 11) existieren Photographien nach den Exemplaren in Oxford,[1]) von Blatt 1 aufserdem eine Photolithographie im Katalog Firmin-Didot, wo ein Abdruck um 980 Francs an das Berliner Kabinet erkauft wurde. Eine Hochätzung nach dem Berliner Exemplar ist diesem Aufsatz beigegeben. (Fig. 1.)



Fig. 1. Das erste Blatt der »Ars moriendi« des Meisters E S.

Dieser interessanten Folge ist bisher nicht die ihr gebührende Achtung geschenkt worden, und die Nachrichten über dieselbe sind durch einen Irrtum Passavants sehr verworren und unklar. Die elf Blättchen gehören der Frühzeit des Meisters E S an, jener Periode, welche auf seine Erstlingsarbeiten in

[1]) 1871 wurden 425 Rarissima der Douce Collection in Oxford, darunter auch die Ars moriendi, für das British Museum photographiert.

besonders grofsem Mafsstabe bei flockiger, unentwickelter Technik (von Passavant Bd. II, p. 68, dem sogenannten »Meister der Sibylle« zugeschrieben) unmittelbar folgt. Sie zeigen bereits eine sichere virtuose Führung des Stichels, der hier zuerst eine volle malerische, ja farbige Wirkung der Bilder anstrebt, aber auch noch jene perspektivischen Mängel und Fehler, welche vielen anderen gleichzeitigen Arbeiten seiner Hand anhaften.[1]) Der Augenpunkt ist ungebührlich hoch genommen und die gegenseitige Wirkung des Abdrucks nicht immer vom Stecher bedacht worden, was auf noch geringe Praxis in der Kunst des Kupferstechens schliefsen lässt. So setzt der Selbstmörder auf Blatt 1 das Messer mit der Linken an die Kehle, auf Blatt 10 und 11 liegt, entgegen der strengen Tradition, der linke Fufs des Gekreuzigten über dem rechten, auf Blatt 11 steht Johannes links, Maria rechts vom Kreuze, und Christus wendet sein Haupt dementsprechend nach rechts. Auch hält der Apostel Paulus sein Schwert in der Linken.

Bestätigt wird diese frühe Entstehung der Ars moriendi durch das Vorhandensein einer Kopie vom Meister des hl. Erasmus, der nur die nach Zeichnung und Technik in die gleiche Periode gehörigen Blätter des E S[2]) kopiert hat, da er augenscheinlich die späteren Arbeiten des oberdeutschen Kollegen, besonders die datierten, nicht mehr erlebte.[3])

Diese Kopienfolge, bisher nur in zwei vollständigen Exemplaren (Köln, Stadtarchiv und Wien, Hofbibliothek) bekannt, ist es, welche zu Passavants Irrtum Anlass gegeben hat, indem der Frankfurter Ikonograph sie mit der Originalfolge in Oxford identifizierte. Duchesne[4]) sah die Originale in der Douce Collection (später Bodleian Library, jetzt University Gallery) und wies sie bereits richtig dem Meister E S zu. Er versprach eine Beschreibung in dem leider nicht erschienenen Catalogue raisonné dieses Künstlers. Friedrich v. Bartsch[5]) widmet dann eine sehr ausführliche Beschreibung der Kopie des Erasmus-Meisters in der Wiener Hofbibliothek. Seiner Ansicht nach fällt Zeichnung und Stich der Bilder bestimmt in den Zeitraum von 1460—1480, was für den Erasmus-Meister offenbar zu spät gegriffen ist. Die Kopie muss noch in die fünfziger Jahre fallen. Wichtig ist, dass er darin die Auffassungsweise des Meisters E S richtig erkannte, ohne von dem Oxforder Original dieses Meisters zu wissen. »Stark markierte Konturen, nach Art der eingebleiten Glasgemälde, kontrastieren auffallend mit den äufserst feinen Schattierungen.« Diese

---

[1]) Man vergl. z. B. die Vorhalle im Bad des Kindes, B. 85, Fenster und Thür auf der Verkündigung, P. II, 69, 3, die Blumentöpfe auf der Mauer im Simson, B. 6, das halb von links und halb von rechts gesehene Kreuz auf der Kreuzabnahme, P. 23b, den Sarkophag auf dem Schmerzensmann in Darmstadt (Repertorium XII, 272, 72) u. s. w.

[2]) Z. B. Maria mit dem Rosenkranz auf der Mondsichel, P. II, 55, 142, von der Gegenseite in Darmstadt (Repertorium XII, 269, 57), die Auferstehung Christi, B. 26, ebenfalls gegenseitig in Nürnberg (Kat. des Germ. Mus. 23, 72), der gute Hirte (Repert. XII, 272, 71), gleichseitig in München und Wien: Hofbibliothek (P. II, 227, 118).

[3]) Eine zweite gestochene Kopie vom Monogrammisten M Z erschien 1623 mit oberdeutschem Text bei Peter König in München. Die für die Illustration des Buches benutzten Platten sind zwar älter als der Text, gehören aber gleichwohl bereits der zweiten Hälfte des XVI Jahrhunderts an. Vergl. B. VI, S. 381. P. II, S. 77 Cop. und 172, 1—13. Nagler, Monogrammisten IV, 2279.

[4]) Voyage d'un Iconophile, S. 364.

[5]) Die Kupferstich-Sammlung der K. K. Hofbibliothek in Wien, S. 124—128, No. 1503 a—m.

Charakteristik passt auf alle Stiche des Erasmus-Meisters. Das Wiener Exemplar stammt vom Antiquar Fidelis Butsch in Augburg, der es nach Nagler[1]) noch 1853 besafs.

Während Friedrich v. Bartsch die Wiener Ars moriendi als eine bisher ganz unbekannte Auflage des berühmten xylographischen Druckwerkes aufführt, betrachtet sie Waagen[2]) als sehr freie Kopie nach der zweiten Ausgabe der Holztafeldrucke. Er betont dabei, dass, abgesehen von vielen Verschiedenheiten, die Kompositionen trotz ihres viel kleineren Formates, reicher seien und einen ausgezeichneten Künstler verraten. Die Motive seien in vieler Hinsicht lebendiger als in den Holzschnitten, die Körperverhältnisse schlanker, die Zeichnung unvergleichlich viel besser, der Faltenwurf wohl verstanden, wenngleich scharfbrüchig. Er sucht den Künstler am Niederrhein und datiert die Stiche um 1460—1470.[3]) Passavant[4]) beschreibt die Wiener Ausgabe nach Friedrich v. Bartsch unter den Arbeiten der Schule des Meisters E S und betrachtet sie als Kopien nach den niederrheinischen Holztafeldrucken. Er zitiert auch das Kölner Exemplar, welches sich jedoch nicht in der Sammlung Wallraf, sondern im Stadtarchiv daselbst befindet, und hält, wie oben erwähnt, auch die Originalfolge in Oxford für identisch mit denen in Wien und Köln.

In Dutuits Manuel[5]) sind Passavants Angaben tale quale abgedruckt, die Kupferstichausgabe wird als letzte unter nahezu fünfzig verschiedenen xylographischen und typographischen Ausgaben deutscher, italienischer, französischer, holländischer und spanischer Provenienz aufgeführt und am Schluss wird noch (p. 67) das zur Originalausgabe gehörige Blatt 1 der Sammlung Firmin-Didot zitiert, mit dem Bemerken: »La composition est presque identique avec celle de la première planche des xylographes de l'Ars moriendi.«[6])

Renouvier[7]) schreibt die Folge in Oxford dem Meister E S zu und erwähnt das dazu gehörige Einzelblatt im British Museum. Wilhelm Schmidt erkannte dann zuerst, dass die Exemplare in Köln und Wien vom Meister des hl. Erasmus herrühren.[8]) Die der Wiener Ausgabe vorgeheftete säugende Madonna mit zwei Engeln (P. II, 85, 24 und 95, 76, 1), welche Friedrich von Bartsch, Passavant und Waagen zur Folge rechnen, ist zwar ebenfalls vom Erasmus-Meister, wahrscheinlich nach einem verschollenen Original des Meisters E S gestochen, gehört aber nicht zur Ars moriendi, da sie in dem Kölner Exemplar wie in allen gestochenen oder xylographischen Ausgaben gleichmäfsig fehlt.[9])

Der einschneidendste Irrtum aller Ikonographen liegt nun nicht in der Identifizierung beider Kupferstich-Ausgaben, sondern in der Voraussetzung, die Ars moriendi des Meisters E S sei lediglich eine Kopie nach den Holzschnitten. So

---

1) Monogrammisten IV, S. 714.

2) Kunstdenkmäler in Wien II, 280, 1503.

3) In demselben Sinne äufsert sich Waagen in den Treasures of art. I p. 305.

4) Bd. II, 95, 76.

5) Vol. I, 1re Partie, p. 65.

6) Auch Willshire (Catalogue of German and Flemish Prints in the British Museum, vol. II p. 195, H. 81) folgt Passavant in allen Punkten und hält die Folge für verkleinerte Kopien nach der ersten xylographischen Ausgabe der Ars moriendi.

7) Histoire de l'origine et des progrès de la gravure p. 136.

8) Vergl. Repertorium f. K. X S. 137. Anm. 9 und XI S. 52. Anm. 16.

9) Vergl. Repertorium f. K. XI S. 51, Anm. 10.

selbstverständlich eine solche Annahme bei dem anerkannt hohen künstlerischen Rang dieses bedeutendsten aller Blockbücher und der vielumstrittenen Reihenfolge seiner Ausgaben erscheinen mag, so falsch ist dieselbe, denn die Ars moriendi des Meisters E S ist ohne Zweifel das Urbild aller übrigen Ausgaben, der gestochenen wie der xylographischen und in ihr haben wir die echte »Editio princeps« zu erkennen. [1])

Wenn man die xylographische sogenannte »Editio princeps« der Ars moriendi, welche das British Museum 1872 für 7150 Thaler aus der Weigeliana erwarb, [2]) mit den übrigen Holztafeldrucken des XV Jahrhunderts: Biblia pauperum, Apocalypse, Canticum canticorum, Speculum humanae salvationis, Exercitium super Pater noster u. s. w. vergleicht, so fällt zunächst der Stil ihrer Zeichnung auf, welcher



Fig. 2. St. Barbara auf dem kleinen Hortus conclusus des Meisters E S.

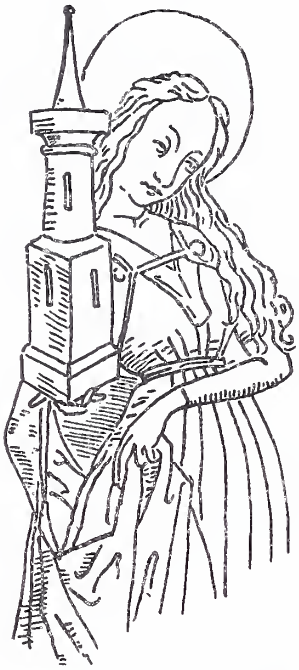


Fig. 3. St. Barbara auf dem 6. Blatt der xylographischen »Ars moriendi«.

unter allen gleichzeitigen Holzschnitten ohne Analogon dasteht. Nirgends finden wir diese Typen, das lebhaft entwickelte Mienenspiel der menschlichen, und die unerschöpfliche Vielgestaltigkeit der Teufelsfiguren, nirgends eine so wohlverstandene,

[1]) Schon vor zwei Jahren hatte ich Gelegenheit, dieser Ansicht im Repertorium f. K. (XI, 51, 5) Ausdruck zu geben.

[2]) Nur diese kann als die einzige künstlerisch hochbedeutende für die Prioritätsfrage in Betracht kommen. Vergl. Falkenstein, Geschichte der Buchdruckerkunst, S. 23, Weigel und Zestermann, Anfänge der Druckerkunst, Bd. II S. 6, No. 233. Ein photographisches Facsimile erschien 1869 bei T. O. Weigel.

wenn auch auffallend schlanke, ja magere Formgebung, nirgends einen mit soviel Geschmack und Verständnis angeordneten Faltenwurf. Diese Eigentümlichkeiten, welchen die xylographischen Ausgaben der Ars moriendi ein gut Teil ihres Ruhmes verdanken, sind aber nur erborgte Vorzüge, denn es ist die Formensprache des Meisters E S, welche sie in mehr oder minder wortgetreuer Übersetzung reden, und dass dieselbe am treuesten und besten in der sogenannten »Editio princeps« der Weigeliana zur Geltung kommt, ist das Hauptverdienst ihres Xylographen.

Nehmen wir an, dass ein Ikonograph, welcher die Stiche des Meisters E S genau kennt und sie häufig angesehen hat, so dass ihm die künstlerische Eigenart und das Wesen des Meisters wohl vertraut sind, zum ersten Mal die Holzschnitte der Ars moriendi sähe,[1]) so müsste er notwendig zu dem Schlusse kommen, dass der Meister E S auch diese Holzschnitte oder wenigstens die Vorlagen dafür gefertigt habe. Einige Beispiele mögen diese Behauptung stützen.

Vergleichen wir die Figur der hl. Barbara aus dem sogenannten kleinen Hortus conclusus P. 149 (Fig. 2) mit derselben Heiligen auf dem sechsten Blatt der xylographischen Ars moriendi (Fig. 3). Die Übereinstimmung der geschwungenen Pose, der starken beim Meister E S typischen Kopfneigung gegen die linke Schulter springt in die Augen, ja man könnte meinen, die Figur im Holzschnitt wäre jenem Stich des E S entlehnt, wenn man nicht das gestochene Vorbild dazu hätte, und die Gestalt im Hortus conclusus eben doch nur in Haltung und Ausdruck jener Barbara der Ars moriendi gliche, während das Gewandmotiv bei beiden Figuren ein durchaus verschiedenes ist. Fast eben so grofs ist die Übereinstimmung des auf dem achten Blatt der Holztafeldrucke (Eingebung der Demut) vor dem Sterbebett stehenden Engels, der auf die Stolzen im Höllenrachen zeigt, mit jenem auf der kleinsten Madonna von Einsiedeln (P. II, 57, 151).[2]) Ähnlicher Analogien bietet die xylographische Ars moriendi auf jedem ihrer Blätter die Fülle. Jene schon erwähnte stereotype Kopfneigung ist eine allen elf Bildern gemeinsame Eigentümlichkeit. Ebendahin gehören die strahlenförmig vom Gürtel der Frauen ausgehenden Brustfalten (vergl. Fig. 2 und 3) und die weiblichen Haartrachten, welche in der Ars moriendi wie im Werke des Meisters E S nur in drei Arten: offenes, geflochtenes oder umwickeltes Haar vorkommen. Man vergleiche Fig. 4, den Kopf der Dame mit dem Bindenschild vom Meister E S B. 92 mit Fig. 5, einen Frauenkopf vom zehnten Blatt der Ars moriendi (Eingebung der Freigebigkeit). Diese Beispiele liefsen sich, wenn man der erläuternden Abbildung einen noch gröfseren Raum gewähren wollte, als sie ohnehin schon in dieser Abhandlung beansprucht, leicht um das Zehnfache ver-



Fig. 4. Kopf der »Dame mit dem Bindenschild« des Meisters E S.



Fig. 5. Frauenkopf vom 10. Blatt der xylographischen »Ars moriendi«.

[1]) Bei der heutigen Art des Studiums an Kupferstichkabinetten ist dieser Fall freilich unmöglich, denn jeder Kunsthistoriker kennt wohl die Ars moriendi, zum mindesten aus Reproduktionen, nicht aber die Kupferstiche des Meisters E S, welche fast in allen Kabinetten, nach Bartsch und Passavant geordnet, ein Konglomerat der verschiedenartigsten primitiven Stecherindividualitäten bilden.

[2]) Vergl. die Hochätzung in der Zeitschrift für bildende Kunst Bd. XXIV S. 169, Fig. 12.

mehren. Da aber Abbildungen bei der Seltenheit der Denkmale und der Schwierigkeit eines direkten Vergleiches für den Leser doch unentbehrlich sind, will ich es unterlassen, seine Geduld durch zwecklose methodische Auseinandersetzungen zu erschöpfen. Es genüge, auf die handgreiflichsten stilistischen Übereinstimmungen aufmerksam gemacht zu haben, denn die Priorität der gestochenen vor der xylographischen Ausgabe der Ars moriendi lässt sich noch auf andere Weise aufser Zweifel stellen.

Schon oben ist gewisser perspektivischer Fehler gedacht worden, welche die Ars moriendi des Meisters E S mit den meisten übrigen Arbeiten seiner Frühzeit teilt.[1]) Besonders auffällig tritt dieser Mangel an Erfahrung im fünften Blatt (Versuchung durch Ungeduld) zu Tage. Wir sehen hier trotz des hohen Augenpunktes den Pfosten am Kopfende des Bettes von unten statt von oben (vergl. Fig. 6). In der xylographischen Ausgabe der Weigeliana ist dieser Fehler verbessert (vergl. Fig. 7) und der Pfosten richtig in der Verkürzung von oben gezeichnet. Es leuchtet ein, dass der Meister E S, wenn er. der bisherigen Annahme gemäfs, seine Komposition



Fig. 6. Aus der »Ars moriendi« des Meisters E S.



Fig. 7. Aus der xylographischen »Ars moriendi« der Weigelschen Sammlung.

dem Holzschnitt entlehnt hätte, den Pfosten, wie er dort gegeben ist, kopiert und nicht künstlich die richtige Perspektive in eine falsche verwandelt haben würde. Von einem Meister, der zu den originellsten und schaffenskräftigsten seiner Zeit gehört und dem man unter mehr als 300 Stichen nicht eine einzige Kopie nachweisen kann, ist anzunehmen, dass er wohl im Stande gewesen wäre, eine Vorlage, die er nachstechen wollte, auch getreu dem Original zu kopieren.

Jene 36 mit erklärenden Inschriften versehenen Spruchbänder, welche sich nur in den xylographischen Ausgaben, nicht aber beim Meister E S finden, könnten, wenn er die Holzschnitte wirklich kopiert hätte, allenfalls des stark verkleinerten Mafsstabes seiner Blätter wegen fortgelassen sein. Dagegen ist aber geltend zu machen, dass dieselben in den elf Blättern der Holztafeldrucke die Kompositionen

[1]) Vergl. auch S. 86 des laufenden Jahrgangs Anm. 2.

meist in sehr störender Weise durchschneiden, und dass das Bedürfnis danach eben in den unteren Volksschichten, für welche die Holzschneider des XV Jahrhunderts ausschliefslich arbeiteten, wohl vorhanden war, nicht aber in jenen oberen, gebildeteren Kreisen, welche die Stiche des Meisters E S zum Einlegen in ihre Breviere kauften.

Den deutlichsten Beweis für die Priorität der Stiche bietet aber das Schlussblatt der Folge mit dem Triumph über alle Versuchungen in der Todesstunde:

Ein Mönch giebt dem Sterbenden die geweihte Kerze in die Hand. Vier Engel erscheinen rechts über seinem Kopfkissen. Einer von ihnen empfängt die betende Seele. Links hinter dem Bett sieht man den Erlöser am Kreuz zwischen Maria und Johannes, an welche sich die vierzehn heiligen Nothelfer reihen. Hinter der hl. Jungfrau zunächst stehen Barbara und Paulus. Im Vordergrund geben sechs Teufel ihre ohnmächtige Wut über das verlorene Spiel zu erkennen.

Wie wir oben gesehen, war dem Meister E S bei dieser Komposition der für einen Anfänger in der Kunst des Kupferstiches entschuldbare Irrtum passiert, dass er — die Spiegelwirkung des fertigen Abdrucks einen Moment aufser Acht lassend — gegen alle Tradition, Maria rechts und Johannes links vom Gekreuzigten stellte und dementsprechend Christi Haupt nach rechts (zur Mutter) blicken liefs, sowie seinen linken Fufs über den rechten legte. Die entgegengesetzte Anordnung ist in der Kunst des späteren Mittelalters dermafsen typisch, dass man bei Darstellungen des Gekreuzigten gewöhnlich schon hieran erkennt, ob eine Platte zum Abdruck bestimmt sei, ob es sich um ein Niello oder um den Abdruck einer Zierplatte handle. Es ist daher nicht zu verwundern, dass schon der Meister des hl. Erasmus in seiner gestochenen Kopie dieses Blattes die Stellung der betenden Zeugen berichtigte und dem Haupt Christi die vorgeschriebene Richtung gab.[1]

Der Künstler der xylographischen Ausgabe machte sich indess die Sache noch leichter, indem er aus demselben Grunde die ganze Komposition von der Gegenseite kopierte,[2] ohne zu bedenken, dass auf diese Weise das Kopfende des Sterbebettes nach links, statt wie auf den vorhergehenden Blättern nach rechts zu stehen kam. Ist es demnach denkbar, dass der Meister E S, wenn wir ihn als Kopisten ansehen wollen, eine solche Veränderung ohne ersichtlichen Grund vorgenommen haben würde, um dagegen einen für seine Zeit unerhörten ikonographischen Fehler einzutauschen? Diese Annahme ist meines Erachtens ganz ausgeschlossen, und damit ist die Priorität seiner Stiche zur Genüge dargethan. Ihm gebührt die Ehre der Erfindung jener für das XV Jahrhundert hochbedeutsamen Kompositionen, und seine Ars moriendi ist in Wahrheit die erste und älteste des später so beliebten und verbreiteten Volksbuches, das Urbild aller in Kupfer gestochenen und in Holz geschnittenen Kopieen.

Man wird dabei anzunehmen haben, dass dis erste xylographische Ausgabe eben jene im British Museum ist, da sie dem Original des Meisters E S in Typen und Formgebung entschieden am nächsten kommt.[3] Ihre Entstehung dürfte aus

---

[1]) Die falsche Fufslage behielt er bei. Der Monogrammist M Z kopierte das Original des Meisters E S ohne Veränderung der Kreuzgruppe. Seine Kopie fällt jedoch schon in die zweite Hälfte des XVI Jahrhunderts, also in eine Zeit, wo die kirchlichen Traditionen nicht mehr wie im XV Jahrhundert lebendig waren.

[2]) Alle übrigen zehn Bilder sind im Sinne der Originale kopiert.

[3]) Auch Passavant (Bd. I S. 116) hält diese Ausgabe für das Urbild aller anderen.

stilistischen Gründen in die sechziger Jahre des XV Jahrhunderts fallen, und sie hat jedenfalls dann als Vorbild für alle späteren xylographischen und typographischen Ausgaben gedient, da die beim Meister E S fehlenden Spruchbänder fast stets die gleiche Lage wie auf den Blättern des Londoner Exemplares haben, immer aber ganz dieselben Legenden tragen. Einige, wie das Exemplar Didot, entfernen sich so weit von ihrem ursprünglichen Vorbilde, dass man die Formensprache des Meisters E S kaum noch darin zu erkennen vermag.

Dass dieser einfache Sachverhalt nicht längst klargestellt wurde, und dass die Frage nach der ersten Ausgabe der Ars moriendi überhaupt seit Heineckens Tagen, also seit mehr als einem vollen Jahrhundert eine offene bleiben konnte, ist nicht sowohl in jener Schwierigkeit begründet, mit der wir uns entschliefsen, ererbte Traditionen aufzugeben, als vielmehr in dem vielbeklagten wissenschaftlichen Spezialismus, der heutzutage selbst zwei in so innigen Wechselbeziehungen stehende Künste, wie Kupferstich und Holzschnitt, trennt, so zwar, dass manch trefflicher Kenner der xylographischen Erstlingswerke meint, des Blickes ins benachbarte Gebiet des gleichzeitigen Kupferstiches entraten zu können.

HANS FRIES

VON BERTHOLD HAENDCKE

Der Biograph eines deutschen Künstlers aus dem XV Jahrhundert hat die Leser seiner Arbeit immer um einige Nachsicht zu bitten, denn wenig anderes kann er bieten als Zahlen, Namen und Werke. Das persönliche Leben des Künstlers, welches seine Entwickelung so vielfach erklären und interessanter machen würde, ist ihm fast immer so gut wie unbekannt. Zudem giebt es, so zahlreiche Meister genannt werden, nur gar wenige um diese Zeit, welche mit packendem Griff aus der Vollkraft ihres Volkes die Ideen ihrer Schöpfungen herausgreifen. Die weitaus überwiegende Mehrzahl besteht aus allerdings ganz tüchtigen Männern, welche aber nur in geringen Variationen die grofsen allgemein bekannten Gedanken ihrer Periode wiederspiegeln lassen, ohne auf den Grund derselben gehen zu können.

Gerade der Nebelschleier, welcher so manchen dieser Künstler umhüllt, verlockte wohl die älteren Kunsthistoriker, durch Anekdoten den schwankenden Gestalten etwas warm pulsierendes Blut zuzusetzen. Was that wohl Hans Fries, bis er mit etwa 35 Jahren begann, als Maler thätig zu sein, um dann verhältnismäfsig rasch auf dem vorgezeichneten Wege voranzuschreiten? er, der doch von Jugend auf in den Malerateliers heimisch gewesen zu sein scheint. Sollte sein Talent so lange ge-

schlummert haben? oder durch welchen Glückszufall des Lebens fiel etwa auf den »Atelierdiener« alias Farbenreiber der gnädige Blick eines Meisters, um zum Wachsen zu bringen, was dort verborgen keimte und schüchtern Wurzel geschlagen hatte? Und wer und wo war es? —

Seit dem Anfang des XV Jahrhunderts kommt die Familie[1]) Fries oder Fryeso in Freiburg im Ue. vor. Die erste Erwähnung unseres Künstlers geschieht im Jahre 1480. Damals brachte der Meister Hinrich Bechler aus Bern eine Tafel, auf der die Schlacht von Murten gemalt war, nach Freiburg und stellte sie im Rathaussaale, zu dessen Schmuck sie bestimmt war, auf. Hierbei half ihm ein »Hans Fries«, welcher zur Belohnung vom Stadtkämmerer hundert Sou erhielt, um sich ein Kleid zu kaufen. Die Art der Bezahlung legt die Vermutung nahe, dass unser Künstler damals noch sehr jung, vielleicht der Lehrbursche des genannten Berner Malers war oder gerade werden sollte. Sein Geburtsjahr wäre demnach etwa für 1465 anzunehmen.

Wo er dann die nächsten Jahre verbracht hat, wissen wir nicht; wohl in der Lehre und auf der Wanderschaft. Im Jahre 1488 muss er jedoch schon selbständig thätig gewesen sein: denn das erste Buch der Zunft zum Himmel in Basel enthält seinen Namen mit folgender Notiz: »Item aber hand wier entpfangen 1 Pf. 11 schilling von Hans Friesen und hat die Zunft koufft uff Mallenwerk und sunst nüt zu triben vff sant sixt tag im LXXXVIII jor.« Seiner ganzen späteren Thätigkeit nach zu schliefsen, ist Hans Fries einfach ein Dekorationsmaler gewesen, der aber den Trieb nach etwas Höherem in sich fühlte. Wie lange er in Basel arbeitete, ist uns unbekannt, — als Künstler tritt er uns zuerst greifbar im Jahre 1501 entgegen. Damals muss er eine Zeit lang in Augsburg und zwar in der Werkstatt des jungen Burgkmair thätig gewesen sein, woselbst sich auch seine Beanlagung zur eigentlichen Kunst entwickelte.

Die früher herrschende Ansicht, dass Fries mit der Schule von Colmar in Beziehung zu setzen sei, ist von Burckhardt in seiner Studie »Die Schule Schongauers«, S. 122, bereits überzeugend zurückgewiesen. Bevor ich aber auf die Schulfrage genauer eingehe, seien die darauf bezüglichen Bilder kurz beschrieben, welche sich sämtlich im Germanischen Museum zu Nürnberg befinden.

Auf dem ersten thront unter einem grünen Baldachin die Madonna, deren Haupt ein weifses Kopftuch deckt und deren Körper ein portweinfarbenes Gewand umschliefst. Das Kind sitzt auf ihrem Schofs, wendet sich aber von der entblöfsten Brust, welche Maria mit der Rechten berührt, ab nach rechts, um die beiden anbetend erhobenen Hände eines knieenden Abtes zu erfassen. Derselbe ist bekleidet mit einem prächtig grünen, innen rot ausgeschlagenen Mantel. Im Arm ruht das Abzeichen seines Standes, ein goldener Stab, und vor ihm liegt eine Bibel, welche halb bedeckt ist von einem roten Tuch. Rechts oben neben der Muttergottes, blickt man durch ein kleines viereckiges Fenster auf eine sehr klar im Ton gehaltene Seelandschaft hinaus. Bezeichnet ist das Bild mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1501.

Das Gegenstück hierzu hat die Stigmatisation des hl. Franziskus zum Vorwurf. Wir werden von dem Meister in eine bergige Landschaft geführt, in welcher zur Linken und zur Rechten sich einzelne Felsmassen erheben; rechts erblicken wir ein halbverdecktes Kirchlein und entfernter einen See, zur Linken mit Bäumen bestandene Berge. In der zum Teil noch golden gehaltenen Luft erscheint rechts hoch

---

[1]) Vergl. darüber Raedlé, Étrennes fribourgeoises 1877.

oben das Christkreuz. Auf der Erde kniet links mit weit ausgebreiteten Armen St. Franziskus und empfängt die Wundmale an Händen und Füfsen. Ein anderer Mönch, welcher zur Linken des Heiligen sitzt, blickt erstaunt von seinem Buch nach oben und hält wie geblendet eine Hand vor die Augen.

Das dritte der Bildchen hat die hl. Anna Selbdritt zum Gegenstand. Unter einem breiten roten Baldachin und vor einem goldbrokatenen Rückenlaken sitzt mit züchtig niedergeschlagenen Augen die Jungfrau, deren Haupt eine Krone schmückt. Bekleidet ist sie mit einem dunklen, am Kragen reich gestickten Gewande. Sie erfasst die Schulter des Kindes, welches, zur Mutter gewandt, von der hl. Anna, die sich rechts niedergelassen hat, gehalten wird. Die Matrone ist als solche charakterisiert: ein weifses Kopftuch, über welches noch ein braunes fällt und ein dunkelblaues Gewand machen ihre Kleidung aus; zudem liegt auf den Knien ein dunkelrotes Tuch, welches bis auf den Boden herabfällt. Sein Rand enthält in Goldschrift die Worte »Heilige Anna du muoter der Ma—.« Rechts von der Heiligen lugt ein kleines Stückchen einer Seelandschaft hinein.

Auf dem vierten Bilde endlich hat der Meister die Marter des hl. Sebastian geschildert.

Der unbekleidete Heilige ist rechts an einem Baum, welcher inmitten einer fruchtbaren Landschaft steht, mit zurückgebundenen Händen festgeschnürt. Grünende Berge, welche an einem See hinlaufend sich verlieren, begrenzen die Landschaft im Hintergrunde. Das Antlitz hat er zum Himmel erhoben, woselbst, auf goldenem Grunde, zu seinem Troste, zur Stählung seiner Dulderkraft, Christus, ihn segnend, erscheint. Zur Linken stehen die mannigfaltig charakterisierten Henkersknechte, unter welchen namentlich einer hervorsticht. Er steht ganz vorne, hat einen Pfeil zwischen den von einem mächtigen roten Knebelbart umsäumten Lippen, und spannt grimmigen Gesichtes die Armbrust. Ein anderer schiefst abermals einen Pfeil auf den schon so manchesmal getroffenen Leib des Märtyrers ab, ein dritter endlich sucht, bedächtig sein Ziel sich wählend, die Qual des Unglücklichen thunlichst zu verlängern.

Das geistige Leben, welches diesen gleichzeitigen vier Gemälden innewohnt, ist ein ziemlich geringes; sowohl die Ausdrucksfähigkeit, wie auch der innere Gehalt selbst ist unbedeutend. Will man den Letzteren allgemein charakterisieren, so würde man ihn als einen passiven bezeichnen können. Die Gesichtszüge der Madonna, der hl. Anna, des hl. Sebastian, verraten alle ein gewisses weiches, frommes Gefühl, welches noch stark an zurückliegende Jahrzehnte gemahnt; die Leidenschaften der Henkersknechte, die lebhafte Empfindung des hl. Franziskus, sind allerdings angedeutet, aber wie gehemmt in ihrer Kraft. Es liegt dies offenbar nicht an der äufseren Unfähigkeit allein, sondern an der individuellen Begabung des Künstlers, welcher er sich auch in späteren Jahren nur selten zu entreifsen vermochte.

Das genaue Durchgehen der Einzelheiten in der Darstellung beweist einerseits die noch mangelhafte technische Fertigkeit, andererseits die Zugehörigkeit zur Schule von Augsburg.

Die Hände haben ein kraftloses Gelenk, eine kurze Wurzel und überlange, dünne, spitze Finger, welche einen schmalen, ovalen Nagel zeigen. Der Daumen ist etwas gebogen und verbreitert sich nach oben. Die Augen sind von ovaler, sich gegen die Nase etwas erweiternder Form, nicht stark gewölbt, aber mit einem sehr ausgebildeten unteren Lid. Die Nase ist gerade und ebenmäfsig. Der wenig fein gezeichnete Mund hat eine volle, rundliche Unterlippe und eine kurze Oberlippe. Besonders charakteristisch ist aber die Form des Ohres, welches aufsergewöhnlich

grofs ist, wie angeklebt erscheint und ohne organische Durchbildung ist, — die starke, runde Ohrmuschel, von welcher die Lappen fast ohne jede Einziehung ablaufen, die in der eigentlichen Muschel befindliche ösenartige Knorpel ist allen Bildern von Hans Fries eigentümlich und lässt sie auf den ersten Blick wiedererkennen.

Die Karnation ist entweder in einem dunkelen, warmen oder helleren Braun mit bräunlichen, hie und da schwärzlichen Schatten gehalten. Die Farbe der schlanken, mageren Körper ist in demselben Ton gegeben.

Das Antlitz der Frauen ist in einem rundlichen, etwas kurzen Oval, mit kleinem vorstehenden Stirnknochen umrissen. Der zierliche Mund ist in den Ecken leise eingezogen. Die Nase hat eine zarte, schmale und gerade Bildung. In den mandelförmig geschnittenen Augen sitzt eine hellbraune Iris; auf der Stirn treten links und rechts die Stirnknochen ein wenig vor. Das Karnat ist weifslich mit zartrosa gefärbten Wangen, welche leicht bläulich und in den tieferen Partien braun abschattiert sind.

Der Körperbau des Kindes zeigt ebenfalls einige Besonderheiten, indem der Kopf fast ohne Hals auf den Schultern sitzt und auch mit einem unverhältnismäfsig grofsen Ohr geziert ist. Die Füfse sind aufserordentlich breit und kurz.

Gemeinsam ist allen die Besonderheit in der Haarbehandlung. Das Haar ist als eine weiche, breite Masse behandelt und in einem mattglänzenden, fast fahlen Ton mit einzeln aufgesetzten Lichtern gehalten. Nicht minder bezeichnend für die Eigenart unseres jungen Meisters ist die Ordnung und Faltung des Gewandes. Im allgemeinen sind nämlich die Falten in grofse, ruhige Flächen gelegt; wenn er sie je einmal bewegter giebt, so vermeidet er dennoch unruhige und zu scharf gebrochene Linien, so dass die Tendenz auf die Masse hin immer bemerkbar bleibt. Auffallend sind noch die, allerdings seltener auftretenden ganz feinen und schmalen Falten. Es lässt sich nicht leugnen, dass die Drapierungsmotive häufig gelegt sind, aber auch nicht, dass sie fast nie, namentlich so lange ihn keine flatternden Stoffe beschäftigen, unnatürlich wirken.

Bei einer übersichtlichen Betrachtung der Farben als solche wird ein ernster, aber warmer Gesamtton als vorherrschend gelten müssen. Im Besonderen tritt ein warmes Portweinrot, mit einem Stich ins Braune, ein sehr klares Grün, ein ebenso klares Rot, welches in den Tiefen sehr satt wird, ein helles, grünlich oder schwärzlich abschattiertes Weifs hervor. Es ist zu betonen, dass die Töne durch ihre Durchsichtigkeit und Klarheit hin und wieder direkt an die altniederländische Malweise erinnern. Der Vortrag ist sorgsam und die Farben sitzen wie ein fester, heller Körper auf. In der Zusammenstimmung ist ein gutes malerisches Gefühl ausgeprägt, das durchaus nicht nur düstere Farben liebt, sondern diesen durch starke Glanzlichter ein froheres Aussehen geben will. —

Auf Grund der soeben umständlich detaillierten Eigentümlichkeiten werden wir im Stande sein, mit gröfserer Sicherheit wie bisher den Lehrer des Hans Fries zu bestimmen. Es ist dies der junge Burgkmair.

Bereits His erinnerte in seiner kurzen Studie über unseren Künstler,[1]) dass das Kolorit der Augsburgschen Weise, und Burckhardt sprach die Vermutung aus, dass es am ehesten dem des jungen Burgkmair entspräche. Er wurde aber späterhin schwankend und wollte in einem Nürnberger Maler, von dem eine Beweinung Christi im Germanischen Nationalmuseum und in St. Sebald eine Kreuzigung hängt, den

[1]) Zahns Jahrbücher II, p. 51 ff.

Lehrer des Fries, allerdings nicht unbedingt sicher, erkennen. Ich kann hier durchaus nicht beipflichten. Eine genaue Untersuchung der Koloristik, namentlich der Einzelheiten in der Zeichnung, hat mir jeden Gedanken an diese Möglichkeit genommen. Wir finden eine sehr unruhige, kleinliche und gehäufte Faltengebung, wie sie um 1501 Fries fremd ist, ein dunkles Karnat mit schwarzbraunen Schatten, wie er es damals nicht besafs, und vornehmlich fehlen die warmen Farben, über welche er in den betreffenden Jahren verfügte; endlich ist die Hand- und Ohrform bei dem Nürnberger eine andere.

Ganz im Gegensatz hierzu können wir in den Bildern des jungen Burgkmair von 1505 eine Anzahl von übereinstimmenden Zügen konstatieren. Im Allgemeinen zunächst die warme Gesamtstimmung der Töne, im Einzelnen in diesem Punkte das tiefe, warme Rotbraun, ferner den ruhigen Wurf der Gewänder, die herabfliefsenden feinen, schmalen Falten. Dann im Besonderen noch die glatte, volle, in der Färbung etwas fahle Haarbehandlung, die breiten Lippen, die langen Finger. Das Karnat, selbst die Ohrform zeigt, sobald diese nachlässig behandelt ist, eine gewisse Verwandtschaft mit der des Fries. Die Engel im Sebastianaltar von Burgkmair (1505) könnten ebenso gut von dem Fries von 1501, wie von dem eigentlichen Urheber gemalt sein.

Es kann meines Erachtens keinem Zweifel unterliegen, dass unser Künstler eine Zeit lang in der Werkstätte des berühmten Augsburgers gearbeitet hat, wenn auch, bei seinen dazumal noch wenig hervorgetretenen Fähigkeiten, in mehr untergeordneter Weise, so dass von einem Unterricht oder einer Lehrlingschaft in Bezug auf Burgkmair nicht die Rede sein kann, — was der lernbegierige Schweizer sah und auffasste, das behielt und baute er aus, so gut er es vermochte.

Ob er die Bildchen noch im Schwabenlande gemalt oder schon in seiner Heimat, dafür fehlt uns heute jeder Anhalt. Für das letztere würde sprechen, dass er eben im Oktober des Jahres 1501 zum Stadtmaler von Freiburg ernannt wurde, welche Stellung er bis zum Jahre 1510 innehatte. Während dieser Zeit hatte er Wohnung im Hause des Staatskanzlers Nicolaus Lombard, welchem zu diesem Behuf vierteljährlich 5—8 Pfund für seinen Unterhalt vergütet wurden (His a. a. O. 55). Der Künstler selbst erhielt eine jährliche Besoldung von 28 Pfund und 10 Sou (Raedlé: Étrennes fribourgeoises 95). Fries hatte als Stadtmaler und auch sonst wohl gewöhnliche Tüncherarbeiten, wie Fahnen, Wetterfahnen, Wappen u. s. w. zu liefern, wofür man meines Erachtens, wie auch bei Holbein, gar keine besondere Entschuldigungsgründe, als Ungeschicklichkeit oder Armut u. s. f. aufzusuchen hat, sondern sich einfach erinnern muss, dass die Maler damals noch auf dem Boden des Handwerks standen und den späteren Begriff der »Künstlerschaft« gar nicht kannten.

In die Nähe der Bilder von 1501 scheint mir die einzige Handzeichnung gesetzt werden zu müssen, welche W. Schmidt in der Münchener Sammlung gefunden und in seiner Publikation aus derselben abgebildet hat. Sie ist mit dem Monogramm signiert und mit Bister und Feder ausgeführt.

Auf grünender Wiese sitzt die Mutter des Heilandes und ist im Begriff, das Kind zu säugen, welches sich wie mutwillig abwendet. Das Haupt der Madonna ist von einer Fülle frei herabfliefsender Haare und einem Strahlenkranz umspielt; über demselben halten zwei Engel eine Krone mit der einen Hand, mit der anderen je ein Scepter und einen Reichsapfel.

Die speziellen Charakteristika, welche ich bei den vier Bildern im Germanischen Nationalmuseum hervorhob, treffen auch hier zu. Nur die Gesichtszüge der Maria

sind kräftiger, fast möchte man sagen, derber. Interessant ist besonders noch die Behandlung der Heiligenscheibe über dem Kopfe des Kindes und denen der Engel. Sie ist nämlich je nach Bedarf perspektivisch verkürzt, eine Manier, welche meines Wissens sonst in Deutschland unbekannt ist und nur in Italien vorkommt. Die Zeichnung ist eigentlich befriedigender als die Malereien. Sie ist bedeutend freier im ganzen Linienfluss und in der Kleidung der Jungfrau ungleich leichter, schmiegsamer, wie auch die Pinselführung etwas flüssiger in den Übergängen ist. Ich kann nicht leugnen, dass der ganze Duktus der Zeichnung mich vermuten lässt, dass Fries einmal italienische Bilder oder besser Zeichnungen, vielleicht nur solche nach Gemälden, gesehen hat — eine Annahme, welche mit dem Rückblick auf die Burgkmairsche Schule nicht so gar Auffallendes haben dürfte.

Gleichzeitig mit seiner Erwählung zum städtischen Maler erhielt er den Auftrag, ein »Jüngstes Gericht« für den Rathaussaal zu malen; denn im Herbste des Jahres 1501 bezahlte der Schatzmeister 3 Pfund an den Schreiner, welcher die Platten für das Gemälde herzurichten hatte. Einige Tage darauf erhielt der Künstler selbst auf eben dies Bild hin eine Vorauszahlung von 120 Pfund; ferner erhielt er 1502 eine erste Zahlung von 102 Pfund, bald darauf 405 Pfund, um den Grund zu vergolden, wodurch allein schon die aufserordentliche Wertschätzung ersichtlich wird, welche man diesem Gemälde angedeihen liefs. Nach His wurde das Bild erst 1506 vollendet und, mit einem Vorhang versehen, am Ort seiner Bestimmung aufgestellt.

His wie Burckhardt sind überzeugt, dass von dieser Schöpfung nichts mehr erhalten ist. Vielleicht dürften uns aber doch einzelne Teile bewahrt sein.

In Schleisheim befinden sich zwei Tafeln mit einem »Jüngsten Gericht«, welche fraglos einst die Seitenflügel zu einem grofsen Bilde abgaben, aber ebenso bestimmt nicht zu dem St. Antoniusbilde von 1506 in Freiburg, wozu sie auch ihrer Malweise nach schon nicht passen, wie dies Burckhardt will. Denn die Mafse der Schleisheimer Bilder sind 125 hoch auf 123 breit und die des Antoniusbildes 175 hoch auf 146 breit. Sollten diese Tafeln zu unserem »Jüngsten Gericht« gehört haben? Daguet[1]) glaubte aus dem vielen Herumkorrigieren an demselben folgern zu können, dass, sofern es uns erhalten wäre, es als ein Hauptstück unter den Malereien des Künstlers figurieren würde. Eine Meinung, welche unter Betrachtung der Schleisheimer Bilder nicht ganz unbegründet sein dürfte. Gerade diese beiden Gemälde beweisen, wie grofse Fortschritte der Maler in den paar Jahren, welche höchstens verflossen waren, gemacht hat. Fries' Fleifs und Begabung stellen die »Belohnung der Guten« und der »Sturz der Verdammten« in Schleisheim ein gutes Zeugnis aus und lassen das Vertrauen des Rates in seinen Mitbürger nur gerechtfertigt erscheinen.

Auf der linken Tafel werden die Seligen von Engeln empfangen und zum Teil auf dem Arm in den — goldig grundierten — Himmel hinaufgetragen. Gerade Fries' Gefühlsanlage entsprach diesem Thema aufserordentlich — seine Engel und Frauengestalten sind von einer süfsen Anmut, wie wir sie zu Ende des XV Jahrhunderts nicht mehr so häufig antreffen. Die rechte Seite enthält nicht mindere Schönheiten. Zwar ist der Teufel ein ziemlich ungefährlich ausschauendes Schreckgespenst, welches offenbar mehr so »thut«, aber die anderen Gestalten sind teilweise vorzüglich. Das lebenswahre Heulen der rotglühenden Verdammten im Fegefeuer, welches rechts im Hintergrunde sichtbar ist, der dicke, schreiende Prasser im Vordergrunde — das alles ist sehr anschaulich geschildert, wird aber von einer ganz ruhig, wie versteinert

[1]) L'Émulation, nouvelle revue fribourgeoise Tome 4, 1855.

dastehenden Frau übertroffen. Die stillen, schmerzzerrissenen Züge, welchen der Stempel verzehrender Verzweiflung aufgeprägt ist, sprechen von einem Jammer, der durch nichts schärfer ausgedrückt werden konnte, als durch diese unheimliche Ruhe.

Fries' Begabung für mehr passive Seelenregungen, seine unleugbar feinere Beobachtung eines tieferen Gemütslebens hat in dieser Gestalt ein Meisterwerk erstehen lassen. Der eingehende Fleifs, welcher auf die Durchformung des inneren Lebens seiner Personen von ihm verwendet wurde, mangelt auch in der äufseren Darstellung nicht. Und gerade diese Sorgfalt, wie auch die Mittel derselben, bestimmen mich, dies Gemälde entweder gleichzeitig oder lieber früher als die Bilder von 1503 im Museum zu Freiburg i. Ue. zu setzen. Die Zeichnung der Figuren ist noch etwas unfreier im Strich. Die Hände haben sehr schlanke, lange Finger, das Ohr hat die charakteristische grofse runde Muschel; nur das des vorne liegenden, schreienden dicken »Lebemannes« ist exakter gebildet. Aber auch die Farbenwahl ist mehr der der Gemälde von 1501 entsprechend. Das Karnat ist noch ein sehr helles, mit schwärzlichen, hier und da grünlichen Schatten, welche letztere auf den Nürnberger Bildern allerdings nur wenig hervortraten; auf diesen Tafeln herrschen sie aber ziemlich stark, so dass die Engel geradezu manchmal wie verwest aussehen. Ferner ist das klare, ich möchte sagen, feste Rot, das durchsichtige, satte Grün, welches auch hin und wieder in den Lichtern besonders niederländisch hell wird, wieder anzutreffen. Die Stoffe sind teilweise etwas bewegter, aber doch auch noch in die kleinen schmalen Falten gelegt.

Diese beiden eben besprochenen Tafeln sind so sorgsam durchgearbeitet, so liebevoll in jeder Hinsicht behandelt, tragen so sichtbar den Charakter einer »Erstlingsarbeit«, stimmen endlich sehr wohl noch mit der Malweise von 1501, so dass ich nicht glaube zu kühn zu sein, wenn ich die Möglichkeit ausspreche, dass wir hier ein Fragment des »Jüngsten Gerichts« von 1501 erhalten haben, auf dessen Vollendung der Meister ja nie genug bedacht sein konnte, so dass er das Gemälde erst 1506 ablieferte. Es hindert das aber gar nicht, anzunehmen, dass die Seitenflügel eher vollendet waren und das unaufhörliche Retouchieren zum mindesten im wesentlichen der Hauptkomposition zu Teil wurde.

Das nächste sicher datierte Werk des Hans Fries besitzt das Museum Marcello in Freiburg i. Ue. Leider ist das eine Bild — es stellt einen St. Christophorus dar — stark vom »Zahn der Zeit« angefressen worden. Die ganze obere Hälfte fehlt, so dass von dem Christkinde nur noch die Hand, der Fufs und ein Stückchen Gewand sichtbar ist; ferner hat sich irgend jemand bemüfsigt gefühlt, »Restaurationen« anzubringen.

Die hohe Gestalt des bekehrten Riesen schreitet an seiner gewaltigen Keule nach rechts hin durch das zwischen Felsen dahinströmende Gewässer. Rechts im Vordergrunde laufen zierliche Eidechsen und stehen ein paar Lilien, während weiter zurück das Häuschen des Eremiten steht. Auf der linken Schulter thront das Kind mit der Weltkugel — soweit dasselbe noch sichtbar ist.

Die Unterschiede gegen die ebenfalls datierten Gemälde im Germanischen Museum dokumentieren sich zuerst allgemein darin, dass alles viel frischer, unbekümmerter, aber auch unruhiger geworden ist. Die Haltung des St. Christophorus ist stark verschieden von der des St. Sebastian oder St. Franziskus, — was dort mehr angedeutet wurde, ist hier schon sicherer gestaltet. Die bedeutsamste Veränderung zeigt sich aber in der Farbenwahl und in der Behandlung der Tracht. Die Kolorierung verfügt im Grunde genommen über dieselben Töne, aber was früher

hell, klar und warm war, ist jetzt dunkel und schwer und auch kälter geworden. Die Fleischteile haben im Lichte eine schwere hellbraune, im Schatten ganz dunkelbraune Tönung. Jetzt tritt zum ersten Male das für Fries später so bezeichnende »schwarze Karnat« — allerdings nur erst angedeutet — auf. Diese Umgestaltung in der Farbenmischung wird fraglos dem Umstande zuzumessen sein, dass der Künstler jetzt fortwährend, fern von dem früher ihn anspornenden und belehrenden Umgang, in seiner Vaterstadt lebte. Es liegt auch in diesem faktischen Anderswerden seiner Koloristik ein Grund mehr für mich, jene Schleisheimer Tafeln vor 1503 zu datieren.

Sonst hat der Künstler in den Einzelheiten des Körpers die alten Eigenarten bewahrt, nur ist die Haltung der Stoffe bedeutend unruhiger, knitteriger und schärfer in den Kanten geworden.

Fries hat die erste Zaghaftigkeit überwunden und tritt in die freier schaffende Periode ein, in welcher das ruhige Mafs allerdings manchmal noch vergessen wird. Es ist die zweite Station auf seinem Künstlerpfade, an der wir ihn jetzt treffen. Sie spricht sich in der gröfseren Sicherheit, in dem gährenden Treiben aus — soweit bei seinem Wesen hiervon überhaupt die Rede sein kann.

Das Gegenstück zum St. Christophorus erwähne ich erst jetzt, gewissermafsen im Anfang; da es leider so gründlich ruiniert ist, dass es fast gegenstandslos für uns geworden. Den Vorwurf gab das Martyrium der hl. Barbara ab. Auf felsigem Terrain ist die mit einem grünen Untergewand und rotem Mantel bekleidete Märtyrerin in die Knie gesunken, indem sie die Hände auf die einzeln herumliegenden Felsblöcke stützt. Ihr rotblondes Haar erfasst von hinten ein wild aussehender, von einem gelben Mantel umhüllter beturbanter Mann. Neben ihm, etwas zurück, steht sein weifses Ross. Ein anderer Bewaffneter sprengt aus dem Hintergrunde heran und, um der Scenerie mehr realen Charakter zu geben, sitzt ein Hirte auf der Erde.

Interessanter als dieses Gemälde sind die zwei Einzelgestalten der hl. Margaretha und des hl. Nikolaus, welche ich zeitlich auch um 1503 entstanden glauben möchte. Sie stammen beide aus der Kirche Attalens.

Die hl. Margarethe steht vollkommen ruhig mit einer leichten Wendung nach rechts auf dem Drachen da. Ein Pilgerhut und ein weifses Kopftuch beschützt das Haupt, den Körper ein grünes Untergewand, über welches ein roter Mantel fällt. Ein Kruzifix und einen Stab hält sie im Arm.

Diese Gestalt atmet eine Ruhe und eine gewisse grofsartige, wenn auch etwas tote Würde, welche unmittelbar an Zeitblom erinnert. Ebenfalls wird der zartrosa Teint leicht noch mehr die Erinnerung an den bekannten Meister von Ulm kräftigen. Man kann in Nürnberg, woselbst zwei Bilder unseres Meisters eine Madonna des Zeitblom einrahmen, schon einmal in die Versuchung kommen, mehr, als an eine Geistesverwandtschaft zu denken. Aber dennoch ist kein ernsthafter Grund vorhanden, diesem Gefühle Folge zu geben. Fries besitzt, wie ich schon mehrfach hervorgehoben habe, eine dem Zeitblom ähnliche Veranlagung, welche ihm genau wie diesem, das Gebiet der Passivität in dem Agieren und Empfinden seiner Personen zuweist. Hierdurch ist die stille Gröfse in der Margaretha erklärbar, welche noch gehoben wird durch den vollen, klaren Wurf der Gewänder.

Das Pendant, der St. Nikolaus, ist ebenso gedacht. Auch hier sehen wir eine einzelne freundlich-würdevolle Person vor uns, welche allerdings der reiche bischöfliche Ornat nur noch gebietender macht. Soweit die Übermalung es noch zulässt, kann man den Gemälden von 1503 gegenüber eine schon etwas vorgeschrittenere

Verdunkelung und gröfsere Schwere der Farben konstatieren; besonders das Rot hat bereits den schmutzigen Ton angenommen, und die Abschattierung der unklaren hellroten Wangen mit einer schmutzigbraunen Mischung lässt uns schon stark an das St. Antonius-Bild von 1506 denken.

Ehe ich jedoch an die Besprechung dieses Gemäldes gehe, habe ich auf ein Gemälde hinzuweisen, das sich in dem »Helmhaus« in Zürich befindet und bis auf eine kurze Notiz von Burckhardt in der Litteratur noch vollkommen unbekannt ist.

Es ist das Wunder des hl. Eligius behandelt, dem, als er ein Pferd beschlug, durch den Zauber einer Hexe das ganze untere Bein des Rosses in der Hand blieb. Wir sehen uns in eine Schmiede versetzt, in welcher links ein Geselle das Feuer anschürt, in der Mitte der Heilige am Ambofs thätig, rechts der Besitzer des Pferdes, etwas erstaunt der Manipulation zuschauend, steht; neben ihm sein Schimmel. Ein wenig zurück ein anderer Reiter und noch ein Pferd.

Wenn Burckhardt in seinem Buche S. 139 annimmt, dass wir mit Weglassung der Hexe hier nur eine Nachbildung des Bildes vom Meister mit den Nelken in der Wasserkirche zu Zürich haben, so kann ich in keiner Weise ihm beipflichten. Zunächst würde auf unserem Bilde das ganze Interieur aufserdem hinzugefügt, überhaupt die ganze Komposition geändert worden sein; dann aber sind in der bestimmtesten Art die Kennzeichen des Fries zu bemerken: das Ohr, die schlanken Figuren, die Falten, wie sie der Christophorus zeigt, die dunklen Farben in ihrer speziellen Art, so dass jedes Schwanken bei einer genauen Besichtigung des leider sehr dunkel hängenden Gemäldes schwinden muss. Da mich gerade die Faltengebung noch eher an den St. Christophorus gemahnt, so habe ich das Bild vor dem St. Antonius-Bild, dem es allerdings auch schon ziemlich verwandt ist, betrachtet.

Es gilt dies St. Antonius-Gemälde mit vollem Recht als eines der bedeutendsten des Künstlers. Wie sehr derselbe in diesen Jahren bereits geschätzt wurde, geht auch aus seinem äufseren Lebenslauf hervor: im Jahre 1503 wird er in den Rat der Zweihundert gewählt. Ein Jahr später glaubte er sich sogar berechtigt, dem berühmten Kardinal Schinner seine Dienste mit einer Empfehlung des Rates anbieten zu können. Es scheint aber hieraus nichts geworden zu sein; aus welchem Grunde, ist uns unbekannt. Er war und blieb in Freiburg, wie die Rechnungen der Kathedrale es beweisen, woselbst er Engel für das Himmelfahrtsfest gerade um die Zeit zu vollenden hatte, in welcher er nach His a. a. O. 55 im Wallis beschäftigt gewesen sein sollte.

Wie schon bemerkt, schuf er 1506 sein hervorragendes Werk, dessen Vorwurf der Legende des hl. Antonius entlehnt war. Es befindet sich heute in der Hauskapelle des Klosters der Franziskaner in Freiburg und scheint auch von vornherein für die Mönche gemalt zu sein, da der Heilige im grauen Kostüm der Franziskaner gekleidet ist, wie sie es bis 1770 trugen.

Das Motiv ist folgendes: Der hl. Antonius von Padua wurde von den Verwandten eines reichen Wucherers gebeten, demselben die Leichenrede zu halten. Zuerst verweigerte er dies; dann aber gedrängt, sagte er zu. Als Text wählte er die Worte des Evangelisten Matthäus: »Ubi est thesaurus tuus, ibi est et cor tuum.« Im Verlaufe der Predigt sagte er unter Anderem: »Dieser reiche Mann ist gestorben und in der Hölle begraben. Gehet hinein in seine Schatzkammer und ihr werdet dort sein Herz finden, obwohl sein Körper schon beerdigt ist.« Nach dieser Rede gingen die Verwandten und Freunde des Verstorbenen in die Kammer und fanden dort in

der That sein Herz inmitten seiner Schätze. »Aus [1]) dieser schauerlichen Erzählung hat Fries ein Gemälde gemacht, welches eine ergreifende Wirkung auf seine Zeitgenossen nicht verfehlen konnte. Zur Linken befindet sich die Hauptgruppe: Der Heilige, eine asketische Gestalt, auf einer inmitten des Marktes von Padua errichteten Kanzel stehend, predigt vor einem zahlreichen Auditorium. Im Hintergrund sieht man den Leichenzug: während auf der Erde der Sarg unter feierlichem Geleite von Geistlichen mit brennenden Kerzen zur Gruft getragen wird, erblickt man hoch in den Lüften die Seele des Verstorbenen von scheufslichen Teufeln getragen, deren phantastische Gestalten dem berühmten Schongauerschen Kupferstich von der Versuchung des hl. Antonius kaum nachstehen. Die rechte Seite des Bildes zeigt das Innere eines Hauses; im oberen Stock in einem reich verzierten Gemach sieht man den Geizigen auf seinem Sterbelager; sein Gesicht ist fahl und aufgedunsen, das Auge hohl. An seinem Bett stehen zwei Mönche mit geweihten Kerzen. Darunter im Erdgeschoss hat man den Einblick in seine Schatzkammer; die prächtigsten goldenen und silbernen Gefäfse und Gerätschaften liegen hier ausgebreitet und unter ihnen das blutende Herz des verstorbenen Besitzers. Aus den Blicken der herbeieilenden Verwandten spricht jedoch nicht Entsetzen über dieses grausige Wunder, sondern Erstaunen und freudige Überraschung beim Anblick der Schätze.«

Burckhardt a. a O. 126 gebührt das Verdienst zuerst und mit vollem Recht auf den engen Zusammenhang dieses Bildes mit der St. Pauls-Basilika vom älteren Holbein (Galerie Augsburg) aufmerksam gemacht zu haben. Freilich, dass von Fries die Komposition der Scenen herrührt, deren »Koordinierung und Subordinierung« unter einem Hauptgedanken und das Vermeiden des Nacheinander und Nebeneinander der einzelnen Ereignisse so »evident« auf einen Einfluss von Holbein hinweist, ist zwar möglich, aber denn doch nicht so absolut sicher, wie es der genannte Verfasser annimmt. Sicher ist allerdings, dass das Auditorium »teilweise Kopie der gleichen Darstellung auf dem Bilde Holbeins« ist, z. B. der kleine Hans Holbein, welcher auf dem Augsburger Bilde ruhig der Taufe des Apostels beiwohnt, dringt hier mit den übrigen Verwandten in die Schatzkammer ein.

Gar nicht kann ich mit der Ansicht harmonieren, dass die »feinen Abstufungen in der Andacht seiner Zuhörer undenkbar ohne das augsburgische Bild« wären. Ich habe schon gelegentlich und vorzüglich bei der Besprechung der Seitenflügel zum jüngsten Gericht auf das feine psychologische Gefühl des Künstlers hingewiesen, welches ich gleich durch einen Beleg noch mehr darthun werde. Ich will gerne glauben, dass Holbein etwas fördernden Einfluss gehabt hat, muss aber im wesentlichen auf die eigene künstlerische Begabung unseres Meisters zur Erklärung zurückgreifen.

Aufser diesem inneren Gehalt und der äufseren Verwandtschaft des Gemäldes bietet es uns vornehmlich noch zwei interessante Punkte dar. Zunächst, dass der Meister noch einmal seine Schritte nach dem Orte seiner Lehrlingsschaft in der hohen Kunst, nach Augsburg gewendet haben muss. Er muss also wahrscheinlich kurz nach Fertigstellung der Malereien für die Kathedrale St. Nikolaus auf die Wanderschaft gegangen sein, und da in demselben Jahre das Basilikenbild des älteren Holbein entstand, so hat er es eben schon sehen können. Ein wenig sonderbar bleibt es dabei, dass die Malweise keinerlei Einwirkung erlitten hat, sondern gerade dies Gemälde uns Fries so giebt, wie wir ihn uns gewöhnlich denken, als den »schwarzen«.

[1]) Ich gebe hier die sehr anschauliche Beschreibung von His a. a. O. 56.

In alle Mischungen bringt er einen schwärzlichen Ton hinein, wodurch alle schwer, unklar und häufig kalt werden. Die einzelnen Formen haben sich wenig verändert; nur die der Hand insofern, als die Gelenke runder und die Finger weniger lang und spitz geworden sind. Die Falten sind seltsam muldenartig, wie mit den Fingern eingedrückt gegeben.

Die soeben berührten technischen Besonderheiten veranlassen mich, auch ein bisher ganz unbekanntes Bild in diese Zeit zu setzen.

In einem Fremdenzimmer des Klosters der Franziskaner hängt über der Thür zwischen zwei Bildern des Nikolaus Manuel Deutsch ein mehr breites wie hohes Gemälde, welches ein »heiliges Grab« zum Vorwurf hat. In der Mitte ist das Grab in rechteckiger Gestalt angeordnet und von einem weifsen, mit dem roten Kreuz gezierten Bahrtuch bedeckt. Viel Volk drängt sich heran, unter denen besonders ein sehr fein empfundener Blinder hervorsticht, sowie ein von mehreren Männern gehaltener Besessener, der ganz vorzüglich dargestellt ist. Als Hauptpersonen gewissermafsen, treten auf der vorderen Seite eine Frau und ein geharnischter Ritter hervor, welche vor einem toten oder leidenden Kinde knien.

Das Bild scheint mir völlig intakt und, wie schon bemerkt, der Malweise nach etwa in das Jahr 1506 (7) gehörig.

Aus dem Jahre 1508 ist uns eine höchst interessante Notiz bewahrt, welche beweist, wie hoch das Ansehen des Künstlers bereits gestiegen war. Er wurde nämlich nach Bern berufen, um in dem berüchtigten Jetzerhandel die Echt- oder Unechtheit eines angeblich blutige Thränen weinenden Marienbildes zu konstatieren. Wie uns der Chronist Valerius Anshelm berichtet, soll Fries selbst getäuscht worden sein. Jener schreibt nämlich:

»In der Nacht, als der Convent nach guter Pitanz vnd fröhlicher Tagmette wohl entschlafen war vnd der Prior die Wache hielt, da fuhr Meister Ueltschi mit Hilf des Doctors vnd Schaffners zu vnd macht mit seines meisters Lazarus Farb vnser Frowenbild ze weinen so meisterlich, dass der verrümpt Maler Hans Fries von Fryburg, darüber beschickt, die Kunst nit erkennende fur ein grofser wunder liefs blyben.«

Ein Jahr später malte der Künstler einige Gemälde für das Chor von St. Nikolaus, für die er vom Staatsschatzmeister eine Summe von 42 Pfd. bezahlt erhielt; leider ist uns nichts davon gerettet worden. Es war dies die letzte Zahlung, welche er als städtischer Maler erhielt — soweit wir davon wissen —; denn 1510 verliefs er den Dienst des Magistrates und trat auch aus dem grofsen Rat aus. Es scheinen aber, wenn überhaupt, nur vorübergehende Zwistigkeiten geherrscht zu haben; denn Fries arbeitete auch künftighin noch für die Stadt, wie er z. B. 1511 elf kleine Fahnen und 1512 ein Schild für das Zeughaus malte. Wahrscheinlicher ist es, dass unser Künstler bei den sich häufenden Bestellungen nicht mehr durch seine Anstellung und deren Verpflichtungen gehemmt sein, sondern freie Verfügung über seine Zeit haben wollte. Es steht dieser Annahme um so weniger etwas entgegen, als wir gerade aus diesen Jahren 1512—1514 die Fragmente von grofsen Cyklen erhalten haben.

Konsequenter Weise musste der Meister nun seine bisherige Wohnung verlassen. Er erwarb ein eigenes Besitztum »uff der Matten«, wodurch er der Nachbar der Johanniter Komthurei wurde, für welche er auch späterhin beschäftigt war. Im nämlichen Jahre stiftete er sich eine Jahrzeit bei seinen alten Gönnern, den Franziskanern, welche durch das Anniversarien-Buch des Klosters belegt wird.

Es heifst daselbst: »Item fiat anniversarium Johannis Fries uff der Matten, et uxoris suae qui dedit conventui XX lib. semel.« Ein Zusatz aus dem Jahre 1596

beweist die hohe Wertschätzung, welcher der Meister damals noch genoss: »is quem admodum sua passim monumenta ostentant circiter 1511 pictor totius Helvetiae princeps ac celeberrimorum in Germania universa collega extitit«. Raedlé a. a. O. will Zweifel hegen, ob wirklich in dem Anniversarium unser Künstler gemeint sei, was mir aber unberechtigt scheint.

Im Jahre 1512 scheint der Meister vorübergehend Freiburg verlassen zu haben, um in Bern eine Folge aus der Marienlegende zu malen, von welcher uns 8 Tafeln erhalten sind.

Die erste giebt die Begegnung der hl. Anna mit Joseph unter der goldenen Pforte, das nächste Gemälde die Geburt der Maria.

In einem säulengetragenen Gemach steht im Vordergrund ein massiver Tisch, bedeckt mit Brot, Salz und einem Teller voll Eiern. Der Tisch stöfst an das Bett, in welchem die alte Anna mit noch leidendem Gesichtsausdruck liegt und der Kleinen die Brust giebt. Rechts tritt eine junge Frau mit einem Krug und einer von einem weifsen Tuch verdeckten Tablette in den Händen hinein. Im Hintergrunde ist ein Einblick auf andere Zimmer geboten. Basel.

Die Scene der Wahl eines Lammes zur Opferung für die Geburt eines Kindes ist in einen Tempel verlegt, in dem vorne der Oberpriester in brauner Gewandung sitzt und mit der Rechten die Lämmer befühlt, während er die Linke erhoben hat. Neben ihm steht die hl. Anna und weist auf ein Schaf; rechts kommen zwei Männer herbei und bieten demütig ihre Schafe dar. Basel.

Auf dem nächsten Bilde sehen wir den Tempelgang der kleinen Maria, welche eine sehr hohe steile Treppe hinansteigt, um oben liebevoll von dem Priester empfangen zu werden, während unten voller verschämten Stolzes die Eltern, umgeben von einzelnen anderen Personen, stehen. Nürnberg.

Im Tempel findet die feierliche, grofsartig gehaltene Vermählung der Maria und des Joseph statt, deren Hände der in der Mitte stehende Oberpriester zusammenfügt, welchem Vorgang aus dem Hintergrund eine Anzahl Frauen und Männer, deren charakteristische Gesichter auffallen, zusehen. Nürnberg.

Speziell »schweizerischer« ist der »Besuch der Frauen«, welche sich vor dem Eingange in ein Haus treffen. Ein Pfad führt in den Hintergrund auf das schneebedeckte Gebirge und steile Felswände zu. Basel.

Das fünfte Bild giebt die Rückkehr von der Flucht. Vor einer Burg trifft der hl. Joseph, der den Esel führt, einen Mann, welchen er freudig begrüfst. Auf dem Tiere selbst sitzt in dunkler Kleidung der schon etwas erwachsene Christus mit ein wenig ermüdetem Gesichtsausdruck, hinter ihm die Madonna selbst. Basel.

Das letzte Gemälde endlich hat als Motiv den im Tempel lehrenden zwölfjährigen Heiland. Im Vordergrund steht auf einer Kanzel ein rot gekleideter Mann mit einer Brille auf der Nase, welcher sich auf ein Buch niederbeugt. Unter der Kanzel sitzt Christus, den Zeigefinger lehrend erhoben. Ihm gegenüber einige Schriftgelehrte, welche entweder eifrig zuhören oder vor sich hinstarren, während der Hintergrund voll von aufmerksamen Zuhörern ist, unter ihnen auch die durch die Thür eben hereingetretenen verwunderten und erfreuten Eltern.

Von den Gemälden befinden sich sechs im Museum zu Basel und zwei im Germanischen Museum in Nürnberg. Unter den ersteren trägt eines die volle Signierung und einen Bernerbatzen als weiteres Wahrzeichen; die beiden in Nürnberg dagegen weisen die Jahreszahl 1512 und H. B. auf. Bereits His hat die offenbare Fälschung des »F« in »B« erkannt.

In dieser Bildfolge tritt ein neuer Leitstern unseres Meisters uns entgegen: Albrecht Dürer. Fries muss die Holzschnitte desselben zur Marienlegende gekannt haben, was ja auch in keiner Weise auffällig ist. Die unmittelbare Konsequenz ist, dass die Figuren, besonders einzelne Frauentypen, bedeutender aufgefasst sind. Seit dieser Zeit lässt Meister Fries sein grofses Vorbild nicht mehr aus den Augen, sondern sucht ihm nachzueifern, so gut er es nur kann.

Die Farben sind im allgemeinen klarer und kraftvoller, jedoch noch immer schwer und schmutzig. Die Falten sind noch, wie im Antoniusbild, häufiger, wie mit den Fingern eingedrückt, so dass kleine rundliche Vertiefungen sich bilden; andererseits allerdings zeigt sich in den gröfseren festeren Linien, dass der Dürersche Einfluss fruchtbringend war.

Wenn in dieser Folge noch unfrei, nachzeichnend gewissermafsen, sich in unserem Meister die Nürnbergische Richtung kund giebt, so finden wir sie verarbeitet, zum selbständigen Eigentum erhoben in der Reihe von Gemälden wieder, welche er für seine Nachbarn, die Johanniter, malte. Im Jahre 1514 gaben diese ihm den Auftrag, eine Anzahl Ereignisse aus dem Leben der beiden Johannes zu schildern. Wir haben davon noch zwei Tafeln mit vier Scenen. Dieselben befinden sich in Basel und sind mit Monogramm und Jahreszahl bezeichnet.

Von den Schicksalen Johannes des Täufers besitzen wir zwei Darstellungen. Auf der Vorderseite die Enthauptung desselben, welche zu den schönsten Arbeiten des Fries überhaupt gehört.

Inmitten eines Burghofes, dessen Mauern von Bäumen überragt werden, kniet der Täufer, dessen Nacken entblöfst ist, mit vorgebeugtem Haupte, welches der Henker beim dunkelbraunen Haare ergriffen hat, um es mit dem erhobenen Schwerte vom Rumpfe zu trennen. Neben ihm steht die Tochter der Herodias, welche die Schüssel unter dem Arme hält. Hinter ihr steht ein kräftiger, ganz in Rot gekleideter Mann mit gemeinem Gesichtsausdruck, welcher seine Rechte der Herodias auf die Schulter legt. Auf einem Stein im Vordergrund ist das Monogramm und 1514 angebracht. Auf der Rückseite predigt der begeisterte Täufer vor Herodes und seinem Hofe.

An einem Baum gelehnt, hat der Vorläufer die eine Hand lehrend erhoben. Ihm gegenüber steht der König, welcher aufmerksam zuhört; neben diesem in einer Art Halbkreis drei Frauen, unter denen namentlich ein ganz junges Weib mit übereinandergekreuzten Armen und frommem, innigen Gesichtsausdruck die Aufmerksamkeit auf sich lenkt.

Mit diesen beiden Scenen aus dem Lebenslauf Johannes des Täufers sind zwei aus dem des Evangelisten korrespondierend.

Auf der Aufsenseite wird der Heilige gemartert. In einer halboffenen Halle, deren weite Fenster Aussicht auf Bäume und andere Teile der Burg gewähren, ist auf einem niedrigen brennenden Scheiterhaufen ein Kessel gestellt. In diesem sitzt der unbekleidete Märtyrer, über dessen Haupt soeben der breitspurig dastehende Henker eine Kelle voll glühenden Öles ausgiefst. Ihm gegenüber thront rechts der alte weifsbärtige und finster dareinschauende König im vollen Ornat. Rechts von ihm steht ein rot gekleideter Mann, der sein breites pfäffisches Antlitz uns voll zukehrt. Hinter diesem befindet sich der Narr, welcher mit ironischer Gebärde auf den Heiligen weist und sein Gesicht dienstbeflissen dem König zuwendet.

Die Rückseite dieser Tafel ist leider fast völlig zerstört; doch können wir noch feststellen, dass Fries St. Johannes die Apokalypse schreibend dargestellt hatte unter

Anlehnung an den Schongauerschen Stich; auch sind Monogramm und Jahreszahl 1514 noch zu erkennen.

Es ist zweifellos, dass wir in diesen drei (vier) Bildern die besten Schöpfungen unseres Künstlers vor uns haben. Die Beeinflussung Dürers hat hier schöne Früchte gezeitigt. Niemals vorher hat Fries einen so grofsen Strich gehabt. Fast jede Kleinlichkeit, welche der Marienfolge wohl noch mannigfach anklebte, ist verschwunden sowohl in den Umrissen der Figuren wie in den Details; besonders in den Falten herrscht eine energische, grofsartige Zügigkeit. Seine Herodias ist eine geradezu imponierende Gestalt, seine Henker so sprechende, so realistische Menschen und seine Heiligen so kraftvoll beseelt, so dramatisch gedacht, wie wir es bisher in dieser Ausbildung noch nicht angetroffen hatten. Auch die Farben sind wieder heller, satter, wärmer; ein Grün, wie das Kleid der Herodias es weist, war früher überhaupt nicht auf der Palette des Meisters zu finden, so zart und hell ist es.

Es deutet Alles darauf hin, dass Fries um diese Zeit etwa seinen Aufenthalt nach Bern verlegt hat; denn wir finden in den Akten dieser Stadt 1516 die Notiz: »Demm dem Friessen von der pfänder buchsenn zu malen 18 Sch. 8 pf.« (Traechsel, Bern. Taschenbuch 1878). Ferner ist in Freiburg ein Ratsprotokoll vom 27. Juli 1517 überliefert, welches ihm die Erlaubnis erteilt, aufserhalb des Kantons zu arbeiten. Die genaueste Erwähnung endlich in Betreff seines damaligen Aufenthaltsortes treffen wir in dem Testamente eines 1518 in Freiburg verstorbenen Vetters, des Ratsherrn Fries, an, welcher ihm in folgender Weise ein Legat vermachte: »Item geben ich Hansen Friessen dem Mahler meines Vetters seligen sohn, jetzt gesessen zu Bern auch für einmal in Jahrfrist nach minen Hischeiden durch minen nachgenamsten Erben uszurichten 200 pfund schilling Fryburger Währung.«

Dieser letzten schriftlichen Notiz über den Künstler haben wir ein letztes Gemälde anzufügen, welches ich etwa in eben diese Jahre oder allgemeiner gesagt an das Ende seiner Laufbahn als Maler setzen zu müssen glaube.

Das Bild befindet sich jetzt im Museum von Freiburg; früher war es Eigentum der Kirche von Cugy, wo es Rahn zuerst sah und, wenn auch mit einigen Zweifeln, doch Fries zusprach. Die Bezeichnung J. F. ist in der Form, wie sie heute angebracht ist, sicher eine Fälschung, doch kann sich sehr wohl, wie Burckhardt meint, eine ältere echte darunter verbergen.

Der Inhalt der Darstellung ist an kirchlichen Anspielungen aufserordentlich reich, so dass selbst katholische Geistliche mir keine genügende Erklärung zu geben vermochten. Fries, welcher soviel für geistliche Personen zu arbeiten gehabt hatte, war entweder selbst von der nur zu häufig kraus und gesucht anmutenden Theologie jener Tage stark berührt worden, so dass er in diesem Sinne selbständig schuf, oder was einfacher, er arbeitete nach in den Pinsel diktierten Vorschriften.

In der oberen Hälfte des Bildes steht in der Mitte das Kreuz, an dem Christus, gräfslich blutüberströmt, wie es auch damals nicht gar zu oft anzutreffen ist, hängt; über seinem Haupte schwebt in der Luft ein mit einem Nimbus umgebener Schlüssel. Der Heiland ist hier also derjenige, welcher das Himmelreich erschlossen hat. Etwas tiefer ist zur Linken ein Altar aufgebaut, an welchem soeben ein Priester die Hostie segnet (die sogen. Elevatio). Ihm gegenüber sitzt halb knieend eine grofse Frauengestalt auf einem verendenden Esel. In der Rechten hält sie einen Totenkopf, welchen sie im Begriff ist, zu küssen, in der gesenkten Linken hat sie eine Krone. Aus einer kleinen Wolke fährt eine Hand mit einem Schwert hernieder, welches den Nacken des Weibes durchbohrt; eine Schlange mit einem gekrönten

Menschenkopf fährt vor der Frau in die Höhe. Der Grundgedanke wird hier wahrscheinlich der Elevatio gegenüber die Tötung des alten Menschen sein, da jene die Fleischwerdung Christi bezeichnet. Die unterste Partie des Gemäldes hat die Darstellung des Eindringens des Heilands in die Hölle zum Vorwurf, der den Teufel niederstöfst und Adam wie Eva zum Lichte emporführt.

Die Mache ist die eines alten Künstlers und zwar im Vergleich mit den letzt besprochenen Bildern eine flüchtigere, aber auch noch leichtere. In den Bildungen der Körperteile ist eigentlich keine besondere Veränderung wahrzunehmen. Auffallender sind die Verschiedenheiten in der Kostümbehandlung. Die Falten sind, wie auch Burckhardt anerkennt, flüssig und in breiten Massen angeordnet. Bereits in den beiden grofsen Cyklen war eine gröfsere Ruhe in dieser Hinsicht zu verzeichnen gewesen; aber die Faltung war immer energisch und scharf geblieben. Jetzt ist alles weich und fliefsend, ja weichlich und auch unorganischer d. h. dem Stoffe nicht immer entsprechend.

Ebenso hat die Zusammensetzung des Kolorites eine Änderung erfahren. An das Antoniusbild, in dessen unmittelbare Nähe es Burckhardt setzen will, erinnert fast nur noch die Karnation des Priesters, sonst herrscht allgemein ein hellgelblicher, warmer Ton, welcher dünn und zart aufgetragen ist. Die Fleischfarbe des St. Johannes Evangelista von 1514 hatte schon eine, allerdings noch kräftigere gelbe Tönung — Fries scheint sie allmählich ganz und gar angenommen zu haben. In der ganzen Erscheinung des Bildes ist überdies der Dürersche Einfluss unverkennbar, so dass auch dieses meine Datierung nur unterstützt.

Es ist bislang nicht geglückt, noch spätere Arbeiten unseres Meisters zu finden — ich meine auch, wir brauchten dies nicht zu sehr zu bedauern, soweit dies unseren Wunsch betrifft, die Individualität des Künstlers kennen lernen zu wollen; denn die Stufenleiter, welche er im Laufe seines Lebens zu erklimmen hatte, können wir Tritt für Tritt nachsteigen. Technisch war Fries kein grofser, aber ein tüchtiger und von ehrlichem Wollen beseelter Künstler; psychologisch ist er auch keiner der ersten Geister, bietet aber mannigfaches Interesse. Er gehört noch zur guten Hälfte mit seinem Empfinden der früheren, empfindsam fühlenden Epoche an. Dieser Rest jener liebenswürdigen passiven Gesinnung ist aber glücklicherweise mit einem natürlich feinen Gefühl für die realere Poesie der Herzensregungen verbunden, so dass die realistische Bewegung in der Kunst, welcher er ja auch huldigte, nicht in einen Widerstreit mit seinem Seelenleben trat. Er wird durch diese harmonische Verschmelzung zum bedeutendsten Maler in der Schweiz um diese Zeit und gewinnt für die nachkommende Periode Wichtigkeit dadurch, dass er der Lehrer des Nicolaus Manuel, gen. Deutsch, wurde. Fragen wir aber endlich danach, ob Fries in speziellerem Sinn ein schweizerischer Maler gewesen sei, d. h., ob in ihm besondere Landeseigentümlichkeiten ausgeprägt zu finden sind, wie bei modernen Meistern nach dem berühmten Prinzip von »Land und Leute« es in der That festgestellt werden kann, so müssen wir diese Frage vollkommen verneinen. Die Schneeberge, welche er auf der Heimsuchung malt, sind in keiner Weise, wie His es scheinbar wollte, heranzuziehen; diese sind mit derselben traumhaften Realistik gemalt, wie man damals überhaupt malte und sah — man kannte und nahm das Äufsere, wie es sich bot aber von aufsen nach innen; in modernem Sinne vorzudringen, fiel Niemandem ein; — und dadurch wäre es ja einzig möglich gewesen, derartige besondere Volkseigenschaften auszuprägen. Fries ist seiner Schulung und seiner geistigen Richtung nach nichts anderes, als ein Mitglied der grofsen deutschen Schule.

UNBEKANNTE ODER VERGESSENE KÜNSTLER DER EMILIA

VON ADOLFO VENTURI

Die Maler del R. — Lazzaro Grimaldi. — Francesco Maineri. — Michele Mattei. — Alberto Ferrarese.

Es ist unmöglich, die Entwickelung einer Schule völlig kennen zu lernen, bevor nicht gleichfalls deren Ausläufer untersucht worden sind. Um den künstlerischen Strom genau bestimmen zu können, muss auch der Lauf der sich in ihn ergiefsenden Zuflüsse verfolgt werden; zu diesem Zwecke wollen wir hier einige Einzelnachrichten geben, die für das Studium der Elemente, aus denen sich die ferraresische Malerschule zusammensetzt, nicht ohne Nutzen sein werden.

Modena, weniger reich und politisch weniger wichtig als Bologna, genoss nicht wie dieses den Vorteil, die Häupter der ferraresischen Kunst eine Zeit lang in seinen Mauern zu beherbergen; andererseits waren aber auch die Modenesen auf Vervollkommnung ihrer Kunstweise bedacht, und da sie von der Beschäftigung durch ihre Fürsten aufserdem Ehren und Reichtümer erhofften, so strömten sie nach Ferrara, der geistigen und politischen Hauptstadt der estensischen Staaten. — Die vielfachen Bauten, welche Herzog Ercole I wie auch Edelleute und Korporationen in Ferrara begonnen hatten, mussten dort den Beistand auch auswärtiger Maler notwendig machen. Die grofsartigen Vorbereitungen für die Festlichkeiten, welche zur Zeit Ercole's I aufeinander folgten, in denen eine Unzahl von Künstlern thätig war, um einer ganzen Stadt festliches Gepräge zu verleihen und die überreichen Hochzeitsausstattungen der Prinzessinnen anzufertigen, erforderten zum Öfteren die Hülfe und die Mitarbeit von modenensischen Künstlern. Einige Thatsachen, die wir hier anführen wollen, beweisen dies zur Genüge.

Pellegrino del R. oder de Ier, oder degli Erri lieferte für Borso d'Este, als dieser mit königlichem Pompe nach Rom zog, bemalte Koffer.[1]) Ebensolche fertigte ihm einige Jahre früher ein anderer Modenese, Antonio Rignoni,[2]) und im Jahre 1490 schickte deren Giovanni Aretusi, genannt Munari, der Vater von Pellegrino Munari[3]) für Beatrice d'Este nach Ferrara. Francesco Bianchi Ferrari, genannt il

[1]) A. Venturi, L'Oratorio dell' Ospedal della Morte. Modena, Vicenzi, 1885.

[2]) Ebenda.

[3]) Staatsarchiv in Modena. Register mit dem Titel »Conto generale« bezeichnet o. o. o., 1490, a. c. 95 und 97.

Frare, sandte 1482 ein Paar vergoldete Pferdeharnische an die Herzogin Eleonora;[1] Francesco Magagnolo und Bartolomeo Gavella arbeiteten an den Triumphbögen, welche bei Gelegenheit der Hochzeitsfeierlichkeiten von Anna Sforza und Don Alfonso d'Este errichtet wurden. Ein anderer modenesischer Maler, Francesco Setti, malte für die Herzogin Eleonora eine Wiege und ein Altarblatt, das für aufserordentlich schön erklärt wurde.[2]) Weiter findet sich im Inventar der Garderobe Eleonora's (1493) (im Auszug von Campori veröffentlicht) Nachricht von der Kopie eines modenesischen Malers nach einem Bilde Mantegna's, welches die Madonna mit dem Kinde und Seraphim darstellte.[3]) Ein gleichfalls ungenannter Modenese nahm 1499 Teil an der Ausschmückung des Chores der Kathedrale von Ferrara, zusammen mit Lorenzo Costa, Boccacino und Anderen.[4]) In diesem Jahre malte ferner ein gewisser Ludovico da Modena einen Totentanz[5]) in der Sakristei des Ospedale della Morte in Ferrara, und die Brüder Giorgio und Maurelio de Sadochis, gleichfalls Modenesen, arbeiteten für den Hof.[6]) Ebenso begegnen wir in Bologna an der Seite der Ferraresen beschäftigt den herrlichen Palast der Bentivoglio auszumalen, modenesischen Malern[7]) und im Atelier Francia's und Costa's finden wir einen Geminiano da Modena, einen Juan Emili und Annibal dall Er.[8]) Wären auch diese Nachrichten allein nicht genügend, um uns erkennen zu lassen, dass die ferraresische Kunst sich von Ferrara aus nach Modena ergoss, so beweisen uns doch die modenesischen Bilder der zweiten Hälfte des Quattrocento und der ersten Jahrzehnte des Cinquecento deutlich ihre Abstammung von Ferrara.

In Modena blühten im Quattrocento verschiedene Familien, in denen künstlerische Tradition sich von Vater auf Sohn vererbte; unter diesen sind die Familien der Azzi, der Setti und der Erri zu nennen. Auf diese letztere wollen wir

---

[1]) Campori, I pittori degli Estensi nel Secolo XV. Modena, 1886. — Ivan Lermolieff führt immer noch fort zu sagen, dass Francesco Bianchi Frarè oder Ferrarese genannt wurde, trotzdem wir erwiesen haben, dass Ferrari der Zuname des Malers war und Bianchi nichts Anderes als der Name des Vaters oder der eines Vorfahren des Malers (dem Zunamen zugefügt, um verschiedene Zweige desselben grofsen Familienhauses zu unterscheiden). Wir haben schon bemerkt, dass in keinem einzigen alten Dokumente Francesco Bianchi Frarè genannt wird, sondern Francesco de Bianco Frare oder Francesco del Bianco Ferraro, und dass Frare der Zuname ist, der durch Sincope den nicht betonten Vokal der ersten Silbe verloren hat. Herr Lermolieff giebt sich aber nicht besiegt, fragt: »Warum denn zwei Familiennamen?«* und schreibt ruhig weiter Frarè.

[2]) Vergl. Campori a. a. O.

[3]) Campori, Raccolta di cataloghi e di inventarj inedite d'arte ect., Modena 1860. Der von Campori veröffentlichte Katalog hat irrtümlicherweise quadro retracto d e l sopradito statt d a l sopradito.

[4]) L. N. Cittadella, Documenti ect. p. 84.

[5]) Ebenda.

[6]) Ebenda p. 42 u. ff. — Obengenanntes Archiv, Register der »Intrada dela exaltoria de la camara« 1502—1503, a. c. 59.

[7]) Lermolieff behauptet, dass Bianchi Ferrari in diesem Palaste gearbeitet habe, erbringt aber keine Beweise dafür. Wenn man aus einer Notiz, dass ein Modenese mit Francia und mit Costa im Palazzo Bentivoglio gearbeitet hat, schliefsen will, dass dieser Modenese Francesco Bianchi Ferrari gewesen sei und dass er ein Freund des Francia war, so heifst dies aus Dokumenten Etwas an den Haaren hervorziehen, was sie nicht sagen.

[8]) Malvasia, Felsina pittrice. Bologna 1678.

näher eingehen. Die Maler del R. oder de Ler oder dell' Er oder degli Erri, bescheidene Glieder einer Familie, die in den folgenden Jahrhunderten bedeutend an Macht und Reichtum wuchs, werden von den modenesischen Geschichtsschreibern nicht erwähnt. Ein einziger Maler nur mit diesem Beinamen wird genannt, Camillo Erri, der in jugendlichem Alter am Ende des XVI Jahrhunderts den Johannes Baptista aus Raffaels Schule mit Veränderungen kopierte. Wir hingegen haben noch Nachricht gefunden über Benedetto degli Erri, der von 1423—1452 blühte und über Agnolo, Pellegrino und Bartolomeo — alle Drei Maler und wahrscheinlich seine Söhne. Das Wappen der Familie zeigt drei R in roter Farbe auf silbernem Felde. Über Agnolo und Bartolomeo degli R. besitzen wir heute thatsächliche Kunde, Dank einem Poliptichon, das schon in dieser Zeitschrift (Bd. V) erwähnt wurde als einer wahrscheinlichen Arbeit des Gregorio Schiavone. Einzelheiten dieses Gemäldes haben allerdings Verwandtschaft mit diesem ungelenken Schüler Squarcione's, aber andererseits zeigt es eine wahre künstlerische Blutsverwandtschaft mit allen übrigen malerischen Produkten Modenas aus der zweiten Hälfte des Quattrocento. Realistischer in seiner Art und Weise, ist es weniger reich an Beziehungen zur Antike und steht stilistisch in Beziehungen zu den Malern der ferraresischen Schule, vornehmlich zu Francesco del Cossa. Das Bild befindet sich jetzt in der Galleria Estense in Modena und ist eine jener vielteiligen Altartafeln, wie sie so häufig im Quattrocento in Gebrauch waren. Im Ganzen genommen, herrscht die Dreiteilung vor. Das Mittelstück zeigt unter einem ausgezackten Bogen die Krönung der Jungfrau; hinter dem Throne, auf welchem sie sitzt, stehen in Chornischen Engel mit gefalteten Händen, in denen sie Lilien halten; über dem Chore eine Tribuna mit Balustrade und einer Gruppe singender Engel, oben in drei Zonen geflügelte Cherubim auf Goldgrund. Die rechte Seite zeigt unter einem Doppelbogen S. Geminiano dargestellt, das Stadtmodell von Modena auf den Händen haltend, und den Apostel Andreas, auf das Stadtthor zeigend. Gleicherweise sind links zwei Heilige: S. Giovanni Battista und S. Giovanni Evangelista dargestellt. Über dem Bogen eines jeden der drei Teile befindet sich eine Bekrönung, inmitten welcher man andere Figuren zwischen ausgezackten Bogen erblickt; im Mittelraume den Kopf Gott Vaters mit stolzem, finsteren Blick, in jenem links den Engel, in jenem rechts die Madonna der Verkündigung. Über der eigentlichen Bekrönung erheben sich drei spitze Giebel; auf dem mittleren ist das Kruzifix gemalt, auf den beiden anderen rechts Johannes, links die Madonna. Die Predella zeigt drei gotische Vier- und Vierecke, die unter sich durch hervorragende Pilaster getrennt sind, in Korrespondenz mit den drei Teilen der Tafel. In den Vier- und Vierecken finden sich in kleinen Figuren folgende drei Darstellungen: die Taufe Christi durch Johannes, die Enthauptung des Täufers und das Gastmahl des Herodes. Auf den Pfeilern, welche die beiden äufseren Quadrate von den mittleren trennen, stehen zwei Figuren: die hl. Magdalena und eine Heilige mit einer Standarte — vielleicht die hl. Ursula. An beiden Enden der Predella befinden sich zwei gröfsere Pilaster, jeder eine Pyramide oder Türmchen tragend; auf diesen sieht man S. Francesco, die Stigmata empfangend und S. Pietro Martyre. Auf den äufsersten Pfeilerchen der Predella, welche die Pyramiden tragen, findet sich sowohl auf der einen, wie auf der anderen Seite ein Totenkopf. Es war dies düstere Emblem, welches uns die Möglichkeit an die Hand gab die richtige Bestimmung des Bildes zu treffen. Da diese Totenköpfe in gar keiner Beziehung zu den gemalten Darstellungen der Tafel standen, glaubten wir sie als ein Wahrzeichen der Korporation oder Gesellschaft der Besteller betrachten zu können. Die

Gesellschaft dell' Ospedale della Morte zu Modena trägt nun als Wahrzeichen einen Schädel; dieser fand sich angebracht sowohl auf den Kappen der Brüder, auf den Bettdecken des Spitals, auf den Bänken ihrer Kirche, den Messbüchern und Fahnen, wie auch auf den Thüren der der Brüderschaft gehörigen Gebäude. Aber das Bild hatte sich seit Jahrhunderten in Cassano, einem Orte in den modenesischen Bergen befunden: konnte man annehmen, dass es der städtischen Korporation des Ospedale della Morte gehört habe? Eins blieb vor Allem zu berücksichtigen: in dem Gebirge und besonders in einem kleinen in den Appeninnen verlorenen Flecken wie Cassano es ist, konnte keine Brüderschaft, keine Gesellschaft bestehen, deren Zweck es war, Kranke zu heilen und zum Tode Verurteilten auf dem letzten Gange beizustehen — und nur eine Brüderschaft dieser Art konnte das Emblem eines Totenkopfes annehmen. Mit dieser Überzeugung begannen wir Nachforschungen in dem kleinen Archiv der Confraternità di S. Giovanni della buona morte zu Modena und durchsuchten hier die Register des XV Jahrhunderts, die von den Hausverwaltern der Brüderschaft geführt worden waren. In ihnen fanden wir Nachricht über Agnolo del R., der im Jahre 1499 für die Brüderschaft ein Missale miniert und in ihm das Titelblatt, ein Kruzifix und acht Buchstaben auf Goldgrund gemalt hatte. Derselbe Maler empfing ferner 1462 à Conto-Zahlungen für ein Altarbild, welches die Brüderschaft bei ihm für die Summe von 100 Lire bestellt hatte; auch wurden ihm die Kosten einer Reise nach Venedig, die er unternommen hatte, um Gold und Farben für diese Arbeit anzukaufen, zurückerstattet.[1])

Das Bild wurde 1466 in das Oratorio dell' Ospedale della Morte gebracht, die Restzahlung wurde aber an Bartolomeo del R. geleistet, woraus hervorzugehen scheint, dass Agnolo kurz vor jener Zeit gestorben und Bartolomeo die Arbeit zu Ende geführt habe. Sieht man übrigens von dieser Hypothese ab, so lässt sich die Thatsache auch so erklären, dass sein Bruder Bartolomeo, der schon 1461 für dieselbe Brüderschaft eine Fahne gemalt hatte, bei der Arbeit der Altartafel mit beteiligt war und dass in Folge dessen auch ihm, dem Mitarbeiter, Zahlung geleistet wurde.

Die Altartafel der Gebrüder del R. blieb in dem Oratorium, bis 1542 Dosso Dossi ein Bild an ihre Stelle setzte, das zum Teil von seinen Schülern ausgeführt ist; es befindet sich heutigen Tages in dem Museo Civico von Modena. Die alte Altartafel des Quattrocento musste dem grofsen dossesken Altarbilde weichen und noch veralteter musste es in seiner Form erscheinen, als im Jahre 1576 ein Umbau der Kirche stattfand, der sie verschwenderisch mit Bildern, Stuckarbeiten und Vergoldungen ausstattete. Der Menschheit der Dekadenz fehlte das Verständnis für die, wenn auch rohen, aber innigen, naiven Kunstwerke des Quattrocento, und so wurde, während gerade ein wüster Kolorist, Domenico Carnevale, absonderliche Bilder für die Brüderschaft des Ospedale della morte malte, die alte Altartafel an einen gewissen Don Camillo Monteleone verkauft. Dies geschah im Jahre 1577.[2]) Gerade in diesem Jahre wurde nun die Parochie von Cassano, in der sich bis auf unsere Tage das beschriebene Bild befand, von jenem Priester verwaltet, der bekannt ist als Coadjutor des Kardinals Morone auf dem Tridentinischen Konzil, wie auch wegen seiner Gelehrsamkeit und seines reinen Lebenswandels. Offenbar ist der Schluss gerechtfertigt, dass das drei Jahrhunderte später nach Modena zurückgekehrte Bild identisch ist mit der alten Altartafel des Oratorio della Morte, dem Werke der

[1]) A. Venturi a. a. O.

[2]) A. Venturi a. a. O.

Brüder del R., das, wie wir sahen 1577 einem Geistlichen aus dem Gebirge für wenige Lire verkauft wurde.

Aus ihm können wir nun besser als aus den archivalischen Notizen den künstlerischen Wert von Agnolo und Bartolomeo del R. ermessen, und durch die Betrachtung der strengen Heiligenfiguren, der andächtigen Madonna, dieser singenden Engel uns ein Bild machen von dem, was die Fresken waren, welche die Brüder im Auftrage von Borso d'Este im Schlosse von Sassuolo ausgeführt hatten.

Fritz Harck, in seinem Aufsatze über die Fresken im Palazzo Schifanoja, nimmt an, dass die obige Altartafel demselben schwachen Meister angehöre, der die Fresken der Abteilungen der Monate Juni und Juli ausgeführt hat. In diesem glaubt unser Freund die Hand des Gregorio Schiavone zu erkennen. Aber ein Vergleich der Fresken mit den Bildern jenes dalmatinischen Künstlers überzeugt uns von der Inferiorität der ersteren und ferner finden wir auch nichts Gemeinsames weiter in den Fresken und dem Bilde der del R., als gewisse squarcioneske Grundzüge. Der Autor der Fresken ist aller Wahrscheinlichkeit nach ein höchst mittelmäfsiger Ferrarese aus der Gefolgschaft Cosmè Tura's; wir haben bisher noch unbekannte Bilder von ihm gefunden, welche besser als die ruinierten Schifanoja-Fresken seine Stileigentümlichkeiten erkennen lassen. Aufser der kleinen Madonna bei Cav. Santini in Ferrara, die Harck schon angeführt hat, fanden wir im Kloster von S. Antonio in Polesine einen von ihm ausgemalten Saal, einen grofsen, sich an sämtlichen Wänden hinziehenden Fries mit Rundbildern von Heiligen, die mit Festons umrahmt sind. Einige von ihnen erinnern direkt an die mit dem Kreuze bezeichneten Priester auf der einen Abteilung in der Schifanoja und zeichnen sich wie diese durch die hervortretenden Augen aus. An der Decke dieses Raumes befinden sich ferner drei grofse Gemälde innerhalb dreier Sterne: das eine zeigt uns die hl. Scholastica, welche ihren Schutzmantel über den Ordensschwestern ausgebreitet hält, das zweite Gott Vater, das dritte eine thronende Madonna mit dem Kinde. In demselben Kloster malte der Künstler in einer Kammer, jetzt camera delle ova genannt, in der Mitte der Decke einen Gott Vater, bei dem auch die grofsen weitgeöffneten Augen auffallen. In der Sammlung Barbi-Cinti in Ferrara befindet sich ein aus demselben Kloster stammendes Triptychon desselben Meisters, der wie gesagt ein grober Nachahmer Tura's ist; es trägt links die Begegnung der hl. Elisabeth, in der Mitte die Geburt des Johannes und rechts das Martyrium der Heiligen Petrus und Paulus. Aber auch in allen diesen Werken zeigt der Meister grofse Inferiorität im Vergleich mit Agnolo und Bartolomeo del R.: stereotype Gestalten und gedankenloses Hinsetzen der Figuren bei jenem, fleifsige Ausbildung der Formen und Farbensinn bei den Meistern del R!

Welche Teile der Altartafel, die wir oben beschrieben haben dem Agnolo und welche dem Bartolomeo del R. angehören, lässt sich nicht mit Sicherheit ermitteln, sicher aber zeigen die kleinen Darstellungen der Predella aus dem Leben des Täufers (dem das Ospedale della Morte geweiht war), die Krönung der Jungfrau und die Gestalt des Johannes eine und dieselbe Hand. Alle diese Gestalten sind heller im Kolorit und weniger hart in der Zeichnung, während die anderen kräftiger in der Form und farbiger, aber weniger edel und gefällig sind.

Nachdem wir die Altartafel von Cassano als ein Werk Agnolo's und Bartolomeo's del R. bestimmt haben, müssen wir als Arbeit eines Schülers oder Nachahmers derselben zwei Fragmente einer Predella ansprechen, die in ähnlicher Weise wie auf obigem Bilde komponierte Scenen aus dem Leben Johannes des Täufers

enthält. Diese Fragmente befinden sich im Besitze des Cavaliere Diena in Modena. Ein Werk eines der beiden Meister ist wahrscheinlich auch das grofse Fresko in der Abtei von Nonantola, das um 1460 herum gemalt sein muss und sich in der Schlusswand einer dem hl. Jakobus gewidmeten Kapelle, die unter dem Patronat der Familie Castelli von Pavia steht, befindet. In dem Fragmente einer erhaltenen Notiz über den Besuch der Abteikirche aus dem Jahre 1460 von der Hand eines der späteren Drucker des Breviario Nonantolano ist zu lesen, dass am Altare des hl. Jakobus auf einem langen Streifen einige Verse geschrieben standen, welche von dem Verfasser der Notiz über den Besuch diktiert worden waren. Die Verse sind noch heute am Gemälde zu lesen, doch sind sie noch nicht in genügender Weise gedeutet worden.

Das Fresko ist in einem beklagenswerten Zustande. Auf einer unteren Abteilung sieht man verschiedene Heiligenfiguren, darüber einen Streifen mit eingeschriebenen Versen. Noch höher hinauf den Engel und die Madonna der Verkündigung, endlich ganz oben das Kruzifix mit Maria und Johannes. Der Kopf des Verkündigungsengels ist ganz identisch mit demjenigen auf der Predella des weiter oben beschriebenen Bildes; das tief ausgehöhlte Ohr des hl. Jakobus Maior zeigt dieselbe Form, wie das des hl. Andreas und anderer Figuren der Altartafel vom Oratorium des Ospedale della Morte. Der untere Teil ist viel sorgfältiger modelliert als der obere, die Linienführung der Figuren weniger verkrümmt und die Verkürzungen richtiger gezeichnet. Auch hier fühlt man, wir wollen nicht sagen, einen Schüler des Cossa heraus, wohl aber einen Künstler, der aus derselben Quelle schöpfte wie jener, einen, der in Ferrara war und dort die Werke des Piero della Francesca studiert hatte.

Diese Merkmale sind im Allgemeinen der modenesischen Kunst des XV Jahrhunderts eigen; sie sind nicht, wie Crowe und Cavalcaselle meinen, von den Gebrüdern Cristoforo und Lorenzo di Lendinara abzuleiten — zwischen diesen und der modenesischen Kunst ist nur die Verwandtschaft des Ursprungs. In der Kunstweise des Squarcione und Piero's della Francesca liegen die Grundelemente der ferraresischen Kunst zu den Zeiten Galasso's, Tura's und Cossa's und ebenso inspirierten sich die Lendinara an denselben Quellen während ihrer Jugendzeit in Ferrara, wo sie Intarsien für das Studio von Lionello und für Borso ausführten und dann in Padua, wo sie in Beziehungen zu Squarcione traten. Das Madonnenbild von Cristoforo da Lendinara, das sich in der Königlichen Galerie von Modena befindet und mit der Jahreszahl 1482 bezeichnet ist, zeigt uns klar und deutlich einen Nachfolger des Piero della Francesca, der die Formen dieses Meisters in der Manier eines Intarsiators übersetzt. Die modenesischen Maler zeigen ihre direkte Herkunft von den Ferraresen und ebenso wie die Brüder del R., schöpft auch Bartolomeo Bonascia, Maler, Intarsiator und Architekt, aus der Kunstweise des Cossa. Mit Agnolo und Bartolomeo del R. und mit Bonascia schliefst die Generation modenesischer Maler, welche derjenigen des Cosmè Tura und Cossa in Ferrara parallel geht.

* * *

Reggio, eine andere unter estensischer Herrschaft stehende Stadt, empfand gleichfalls den Einfluss der politischen und künstlerischen Hauptstadt Ferrara. In Reggio war Baldassare d'Este geboren und lebte dort lange Jahre und aus Reggio strömten, wie aus Modena, die besten Maler an den estensischen Hof. Über die Maler Maineri, die lange Zeit in Reggio lebten, besitzen wir nur dürftige Nachrich-

ten;[1]) wir wissen, dass Jacopo und Bartolomeo Maineri 1462 zwei Kommunalpaläste ausmalten, wir kennen ein trauriges Machwerk von Antonio di Bartolomeo Maineri (1493) in der Pinakothek von Bologna und wir haben Nachricht, dass in den ersten Jahrzehnten des XVI Jahrhunderts in Reggio Paolo, Bartolomeo, Gian Antonio und Girolamo Maineri, sämtlich Maler, lebten. Das angeführte Bild von 1493 kann uns höchstens eine Idee geben von der Geringwertigkeit eines der Glieder dieser Malerfamilie, nicht aber können wir daraus Schlüsse ziehen über die Kunstbeziehungen zwischen Ferrara und Reggio. Wer hierzu einige Handhabe bietet, ist Lazzaro Grimaldi, ein anderer Reggianer Künstler, von dem sich vor einigen Jahren in Venedig eine Altartafel fand, welche die Bezeichnung LAZ • DE • GRIMA • 1504 trägt. Das Bild kam neuerdings nach Deutschland.[2]) Es stellt die Jungfrau dar, auf einem reichen, mit Basreliefs geschmückten Throne sitzend, mit dem Kinde in den Armen, zwei Mönchen und dem hl. Johannes Baptista und Sebastian zu Seiten des Thrones. Das Kolorit ist lebhaft und zeigt der Künstler seine Herkunft von Lorenzo Costa mit einigen Anklängen an Cotignola vermischt.

Lazzaro Grimaldi wird zum ersten Male 1496 in dem Registro del Estimo von Reggio erwähnt, dann 1498 in dem Register der im Dienste der Este stehenden Personen und 1499 als einer der Teilnehmer an der Ausschmückung des Chores des Domes von Ferrara. Dort arbeiteten mit ihm Lorenzo Costa, Niccolò Pisano und der Cremonese Boccacino. Die Darstellungen des Grimaldi und des Boccacino wurden ihrem künstlerischen Werte wie ihrem Preise nach als Ausgangspunkt für die Wertschätzung derjenigen Costa's und Niccolò Pisano's angenommen und über die Gleichwertigkeit dieser hatte der ehrwürdige Mantegna zu urteilen. 1501 war Lazzaro Grimaldi mit einem Bilde für Antonio Tebaldo, den Sekretär des Herzogs von Ferrara, beschäftigt, als Isabella d'Este Gonzaga, die Marchesana von Mantua, den Künstler zu sich rief. Der Sekretär des Herzogs wollte aber die für ihn begonnene Arbeit vollendet haben, behielt den Künstler noch einige Tage zurück und entschuldigte sich darüber bei der Marchesana. Und wahrscheinlich konnte Lazzaro Grimaldi damals überhaupt nicht nach Mantua gehen, da er krank wurde; er schreibt nämlich am 25. August von Reggio aus an Isabella, dass es ihm wieder etwas besser gehe und dass er nach wiedererlangter Gesundheit sofort zu ihr eilen würde, um ihr zu dienen. Was er für Isabella ausgeführt hat, ist unbekannt, hingegen wissen wir, dass er zu jener Zeit ein Zimmer für den Marchese Giovanni Gonzaga in Mantua ausschmückte. Dieser bittet am 20. Mai 1502 den Herzog von Ferrara brieflich, ihm den Lazzaro zu schicken, damit er die begonnene Ausmalung des Zimmers beendige; es läge ihm sehr viel daran, die Arbeit vollendet zu sehen. Gerade im Mai 1502 hatte Lazzaro Grimaldi die Ausschmückung eines Wohnzimmers im Lustschlosse von Belriguardo für den Herzog von Ferrara übernommen; nach Campori malte er dort Scenen aus der Fabel der Psyche. Wir haben die Notiz, dass dies der Gegenstand der Darstellungen in Belriguardo war, nicht finden können, wohl aber hatte Grimaldi ein Buch mit dem Titel »Filopo« — vielleicht Filocopo — gekauft, um daraus Motive für die Malereien des Zimmers zu gewinnen. Nachdem er Belfiore wieder verlassen malte er 1503 für das Kloster der hl. Katharina in Ferrara, um dessen

[1]) G. B. Venturi, Notizie di pittori reggiani (Atti della R. Deputazione modenese di Storia Patria).

[2]) Es befindet sich jetzt in der Sammlung von Kaufmann zu Berlin. (Anmerkung des Übersetzers.)

Ausschmückung sich die Este verdient machten; dann fertigte er hölzerne Bauten und bemalte zwei Bildsäulen für die Vorstellungen des Terenz und Plautus, die damals im herzoglichen Schlosse stattfanden. Das ist was wir über ihn in Erfahrung gebracht haben.[1]) Unter anderen berühmten Künstlern wird Lazzaro Grimaldi's Name in dem Trionfo della Fortuna von Sigismondo Fanti erwähnt.

Diese Nachrichten über den Maler aus Reggio, der für die reichen Höfe der Este und Gonzaga thätig war, wären vielleicht geeignet, uns einen sehr hohen Begriff von seinem Werte zu geben, wenn nicht das oben angeführte Bild, das einzige Werk seiner Hand, das auffindbar war, uns nötigte, die aus den Dokumenten gewonnene gute Meinung um ein Beträchtliches zu dämpfen. Immerhin bietet das Bild ein gewisses Interesse dadurch, dass sich der Künstler darin als einer der vielen Nachahmer Costa's erweist und wir erkennen können, wie die Wurzeln der ferraresischen Schule auch bis nach Reggio hinüberreichten. In Lazzaro Grimaldi finden wir eine erste Spur des Einflusses der Schule des Francia und Costa auf die Reggianischen Künstler, der auch für später noch bestätigt wird durch eine Tafel der städtischen Sammlung von Reggio, die JOANNES • SONCINVS • PINXIT MDXXIIII • bezeichnet ist, sowie durch eine andere, jetzt in der Galleria Estense befindliche, mit der Aufschrift ALOISVS ANGVSOLVS P. M. CCCCCXII, einer veränderten Kopie nach der Taufe Christi im Dresdener Museum von Francesco Francia.

* * *

Sichtbare Zeichen deuten darauf hin, dass die künstlerischen Bestrebungen in Parma zu Anfang des XV Jahrhunderts ebenfalls den Ausgangspunkt in Ferrara und Bologna hatten. Ludovico von Parma, von Francia inspiriert, ist dafür ein Beispiel; ein anderes die fälschlicher Weise dem Francesco Bianchi Ferrari[2]) zugeschriebene Altartafel des Louvre, welche aus Parma stammt, denn in ihr zeigt der Charakter der Figuren Verwandtschaft mit Ercole Grandi, die Ornamentation Beziehungen zu Francia. Einen neuen Beweis endlich für die Beziehungen zwischen Ferrara und Parma geben uns die Werke des Malers und Miniators Gian Francesco Maineri.

Wir begegnen ihm zum ersten Male im Jahre 1489 an dem Hofe der Este. 1492 malt er im Oratorium des herzoglichen Schlosses einen S. Agostino und einen S. Francesco, 1493 macht er ein vergoldetes Bildchen für die Herzogin Eleonora von Ferrara, 1502 einen Kopf des Johannes Baptista, der der Schwester Lucia di Narni, Äbtissin eines Klosters in Ferrara, geschenkt wurde.[3]) Am 2. Februar 1503

[1]) Vergl. Bertolotti, Artisti in relazione coi Gonzaga ect. — Campori, I pittori degli Estensi. — L. N. Cittadella, Documenti ect.

[2]) Auch Lermolieff hält dasselbe für ein Werk des Francesco Bianchi Ferrari, aber in diesem Bilde weht ein Hauch des Cinquecento, den Francesco Bianchi in dem einzigen uns erhaltenen authentischen Bilde, welches zugleich das letzte seiner Hand ist, nicht zeigt. Die liebliche und graziöse Gestalt des heiligen Quintin, ebenso wie die schwermütigen und nachdenklichen des Bischofs und der musizierenden Engel, und die Madonna — eine würdige Matrone — tragen nicht den mehr einfachen, altertümlicheren Charakter des Ferrari. Die Basis des Thrones ist ganz in derselben Weise dekoriert wie diejenige der Altartafel Grandi's in London. Lermolieff hat übrigens niemals eine klare Idee von Bianchi Ferrari gehabt, den er, wie wir gezeigt haben, öfters mit Michele Coltellini verwechselt hat.

[3]) Oben angeführtes Archiv. — Registri della duchessa Eleanora 1488—93 und 1493. Libro delle partide, 1502.

schreibt der Herzog Ercole I an seine Schwester Isabella d'Este Gonzaga und empfiehlt ihr auf das Wärmste den Maler, der sich in einer juristischen Angelegenheit in Mantua befand. Er empfiehlt ihr, dessen Angelegenheiten möglichst schnell betreiben zu lassen, da der Maler ein armer Mann sei und es ihm an den Mitteln fehle, um längere Zeit aufserhalb seiner Heimat leben zu können. »Und sehr werden wir Eurer Hoheit verbunden sein,« fährt der Herzog fort, »wenn durch Eure Hülfe dem Maler eine gute Behandlung zu Teil würde, denn er ist ein guter und verdienstvoller Mann und dessen würdig.«[1]) Das Lob, welches der Vater der kunstliebenden Tochter gegenüber über den Maler aussprach, bewog diese, denselben in ihre Dienste zu nehmen und im Jahre 1504 finden wir ihn in Mantua am Hofe der Gonzaga. Dies geht aus dem Briefe einer gewissen Clara, Witwe von Francesco Clavee[2]) von Valenza hervor, der vom 18. März 1504 datiert und an die Marchesana Isabella gerichtet ist. Die Schreiberin hatte sich bereits seit 1494 an Ercole Roberti mit der Bitte gewandt, ein Bild für die Kirche Sto. Spirito in Ferrara zu malen, und zwar sollte die Tafel folgende Darstellungen enthalten: als Mittelbild die Verkündigung, auf der Predella die Anbetung der Könige und die Darstellung im Tempel, auf zwei Pilastern vier Heiligenfiguren und in der Lünette Gott Vater.[3]) Da aber Ercole Roberti 1495 gestorben war, ohne Hand an dieselbe gelegt zu haben, wurde der Auftrag einige Jahre später an Gian Francesco Maineri übertragen. Dieser hatte jedoch, nachdem er einen Teil des Bildes vollendet und die Hälfte der bedungenen Summe erhalten, Ferrara verlassen. Hierüber beklagt sich die Wittwe Clara Clavee der Marchesana gegenüber und bittet dieselbe, sie möge sich herablassen, durch einen Vertrauten mit dem Maler zu unterhandeln und von diesem zu erfahren, wie er sich zu der Angelegenheit stelle. Wahrscheinlich kehrte Maineri nach Ferrara zurück, um das Werk zu vollenden, denn in den Jahren 1504 und 1505 finden wir ihn wieder dort. Dies erhellt aus Dokumenten, die L. N. Cittadella veröffentlicht hat; aus ihnen ergiebt sich ferner, dass Gian Francesco der Sohn eines verstorbenen Malers Pietro war, dass er damals eine an einen Ferraresen verheiratete Tochter besafs, dass er sich 1504 ein Bein brach und seitdem Krüppel blieb.[4]) In diesem Briefe der Clara Clavee oder Claveglia wird Gian Francesco nicht nur Maler, sondern auch Miniator genannt und dieser sein zweiter Beruf wird durch ein ungemein feines Bild im Besitz des Advokaten Ettore Testa in Ferrara bestätigt. Es wird dort dem Mantegna zugeschrieben, doch ist es unnötig, sich weiter auf die Falschheit dieser Attribution einzulassen, denn das Bild selbst trägt in ganz feinen Buchstaben den Namen des Künstlers: Jo. Franciscus Maynerius parmensis faciebat. Das Bild stellt eine heilige Familie dar; die Madonna hebt einen feinen Schleier von dem Kinde empor, während Josef mit über der Brust gekreuzten Armen daneben steht und dasselbe andächtigen Blickes betrachtet. Das Kind liegt auf einem orientalischen Kissen ausgestreckt und hält in der einen Hand eine kleine Krystallkugel. Hinter den Figuren spannt sich auf zierlichen Pilastern ein Bogen mit monochromen ungemein feinen Ornamenten; auf zweien der Pilaster stehen in Chiaroscuro die Figuren von Adam und Eva. In der Kopftracht erinnert die Madonna etwas an Ercole Roberti; überhaupt zeigt der ganze Stil des Bildes Verwandtschaft mit diesem Meister, auch

---

[1]) Campori a. a. O.
[2]) Campori a. a. O.
[3]) A. Venturi, Ercole de' Roberti (Archivio storico dell' Arte).
[4]) L. N. Cittadella a. a. O.

in den mantegnesken Elementen, die sich in ihm finden. Der Fleifs in der Ausführung der Goldornamente auf den Säumen der Gewänder und die Feinheit der Kopf- und Barthaare des hl. Josef weisen auf die Hand eines sorgfältigen und fleifsigen Miniators.

In den Privaträumen des Palazzo Barberini in Rom findet sich eine etwas veränderte Wiederholung dieses Bildes, dort irrtümlicherweise dem Filippo Lippi zugeschrieben; es trägt ein Wappen mit goldenen Querbalken und zwei goldenen Löwen auf dunkelgrünem Felde.

In der Galerie der Akademie Albertina zu Turin ist ein Bild (No. 164), das, der venezianischen Schule zugeschrieben, ebenfalls ein untrügliches Werk des Gian Francesco Maineri ist. Auf diesem hält die Madonna mit der Rechten den Kopf des Kindes, mit der Linken stützt sie dessen Körperchen; im Hintergrunde ist ein Schloss mit Zugbrücke und verschiedenen Ruinen von Häusern, in der Landschaft ein Stieglitz, ein Hirschkalb, ein kleiner Hund u. s. w. Alles dies mit der Feinheit eines Miniators ausgeführt. Der Kopf der Madonna auf diesem Bilde hat etwas entschieden Mantegneskes.

Endlich wollen wollen wir als wahrscheinliches Werk des Gian Francesco de Maineri ein Bild anführen, das sich in Gotha befindet und in dem neuen Kataloge von C. Aldenhoven unter dem Namen Girolamo Marchesi da Cotignola angeführt ist (No. 504). Der Katalog beschreibt diese Madonna folgendermafsen: »Sie trägt einen dunkelgrünen Überwurf mit hellerem Futter und gestickten Saum über einem dunkelroten Kleide, aus welchem gelbe geschlitzte Unterärmel mit Goldborten hervorsehen; um Kopf, Hals und Brust schlingt sich ein violettes Tuch mit Goldstickerei. Das Kind, mit krausem blonden Haar, liegt seitwärts auf dem Schofse, eine Frucht in den Händen und wendet den Kopf der Mutter zu. Hinter ihnen umgiebt ein sehr ausführlich gemaltes Plankenwerk das durch einen grünen Vorhang halb geschlossene Fenster, durch welches man auf dichte Bäume unter einen dunkelgrünen Nachthimmel sieht.« [1]) Obwohl das Bild übermalt ist, zeigen dennoch die Typen der Madonna und des Kindes innige Beziehungen zu den übrigen vorher beschriebenen Bildern. Alle beweisen, dass der wackere parmensische Maler nicht unwürdig ist, der Kunstgeschichte in Erinnerung gebracht zu werden.

* * *

Bologna wurde, wie man jetzt allgemein zugiebt, im XV Jahrhundert in der Kunst von Ferrara beherrscht. Es ist aber nicht überflüssig zu untersuchen, welche Künstler es waren, die, ehe Galasso, Cossa, Ercole Roberti und Lorenzo Costa das Scepter der Bolognesischen Kunst in Händen hielten, in diesem Centrum der Kunst ihre Thätigkeit entwickelten, und ebensowenig ist es unwichtig, herauszufinden, auf welchen anderen Wegen in dieser Stadt der Geist der Renaissance heranwehte, ehe er mit den Ferraresen und mit Marco Zoppo, der aus dem Atelier des Squarcione zurückgekehrt war, seinen Einzug hielt. Vor Marco Zoppo ist Michele Mattei, von Vielen mit Michele Lambertini verwechselt, derjenige, welcher die Übergangsperiode aus der veralteten Formensprache seiner Zeitgenossen zu derjenigen der Renaissance bezeichnet. Von ihm ist im Museo Civico von Bologna eine vielteilige Altartafel (No. 194), auf welcher man kreisförmig um die Knie der Figuren herumgehende

---

[1]) C. Aldenhoven, Katalog der herzoglichen Gemälde-Galerie zu Gotha. 1890.

Falten wahrnimmt, welche ebenso viele Centren bilden, aus denen sich Strahlen und Kurven abzweigen; andere Falten sind von fast muskelförmiger Gestalt, wie sie später Marco Zoppo anwendet. In Sto. Stefano in Bologna, in der Sala della Compagnia de' Lombardi befindet sich ein Gemälde auf Leinwand vom Jahre 1466, auf welchem die thronende Madonna mit dem Kinde zwischen den Heiligen Petronius, Petrus, Georg und Niccolò von Bari dargestellt ist. Sie wird dem Michele Lambertini zugeschrieben, ist aber ohne Zweifel von Michele Mattei, demselben, welcher das Bild im Museo Civico malte. Michele Mattei war aus Bergamo, während Michele Lambertini Bolognese war, es ist daher völlig ausgeschlossen, dass beide Maler identisch sind.[1]) Das Bild, welches uns mit solcher Sicherheit die beiden obigen Gemälde für Werke des Michele Mattei erklären lässt, ist ein in der Sammlung Santini in Ferrara befindliches, mit der Aufschrift: MICHAEL • MATEI • P. Es stellt zu oberst Gott Vater dar über der von dem göttlichen Sohne gekrönten Jungfrau. Das Bild stammt aus der Sammlung Aventi und mag ein wenig früher als die beiden anderen Bilder entstanden sein, mit denen es aber schon viele Merkmale gemein hat; es zeigt einen dem Zoppo vorangehenden Künstler, ein Glied in der Kette zwischen den Nachfolgern, den Fortsetzern der Tradition des Lippo Dalmasio und Marco Zoppo.

* * *

Zuletzt wollen wir noch eines ferraresischen Künstlers gedenken, dessen Spur verloren gegangen war. Auf einem eingeklebten Zettel in dem Manuskript des Carlo Brisighella auf der Bibliothek von Ferrara wird des Vorhandenseins einer Madonna von dem ferraresichen Maler Alberto in der Kirche der Madonna del Pratello bei Imola Erwähnung gethan, mit der Darstellung der Begegnung der Heiligen Joachim und Anna und mit der Aufschrift: Albertus ferrariensis aurifex pinxit 1502. Der Annotator der Vite des Baruffaldi sah seinerseits ein aus Forli stammendes Werk mit der Bezeichnung Albertus de Ferr • P. Weiter aber erwähnt Niemand diesen ferraresischen Maler, von dem es scheint, dass er zu Beginn des XVI Jahrhunderts die ferraresische Kunst in der Romagna verbreitet hat. Wir aber glauben aller Wahrscheinlichkeit nach das in der Note zu Baruffaldi zitierte Bild wiedergefunden zu haben, und zwar bei dem schon oben erwähnten Advokaten Testa in Ferrara. Es trägt die Aufschrift ALBERTVS • DE • FERR • P. und stellt die Jungfrau und Joseph in Anbetung vor dem Kinde dar; dieses liegt auf einem roten, über eine Ballustrade gebreiteten Tuch. Der Annotator des Baruffaldi spricht, wahrscheinlich im Hinblicke auf dieses Bild, die Meinung aus, dass man an demselben kaum die Geschicklichkeit einer Meisterhand erkennen könne. Und in der That gehört die Tafel keinem Künstler ersten Ranges an, immerhin aber einem tüchtigen Maler aus dem Kreise Costa's. Sie erinnert in den Formen an Panetti und Coltellini und im Hintergrunde zeigt sie die merkwürdig durchbrochenen, den alten Ferraresen eigentümlichen Felsbildungen.

Mit Sicherheit lässt sich der Zuname dieses Malers nicht bestimmen, denn gleichzeitig lebten drei Künstler mit dem Vornamen Alberto in Ferrara. Einer, Sohn des Giovanni Trullo, findet sich bei Cittadella angeführt, ein zweiter, der Maler Alberto Gozo, arbeitete für den estensischen Hof in Ferrara im Jahre 1495, der dritte, Alberto Contrarii, war ein geschätzter Goldschmied. Auf alle Fälle dient das Bild

[1]) C. Ricci, Guida di Bologna. 1886.

wenigstens dazu, den Namen eines vergessenen ferraresischen Malers der Geschichte wiederzugeben.

Um mit gröfstmöglicher Sicherheit die Linien der italienischen Kunstbewegung während der Renaissance festzustellen, ist es angebracht, auch Erinnerungen an solche Männer und unbedeutende Einzelheiten nicht zu vernachlässigen. Auf diese Art lassen sich an Stelle oberflächlicher Ergebnisse, wie sie durch die blofse »Kennerschaft« allein gewonnen werden, die sicheren Resultate setzen, welche aus der Verbindung der Prüfung durch das Auge mit gründlichem Studium der Archive erwachsen.

ZU DEN SKULPTUREN DES BAMBERGER DOMES

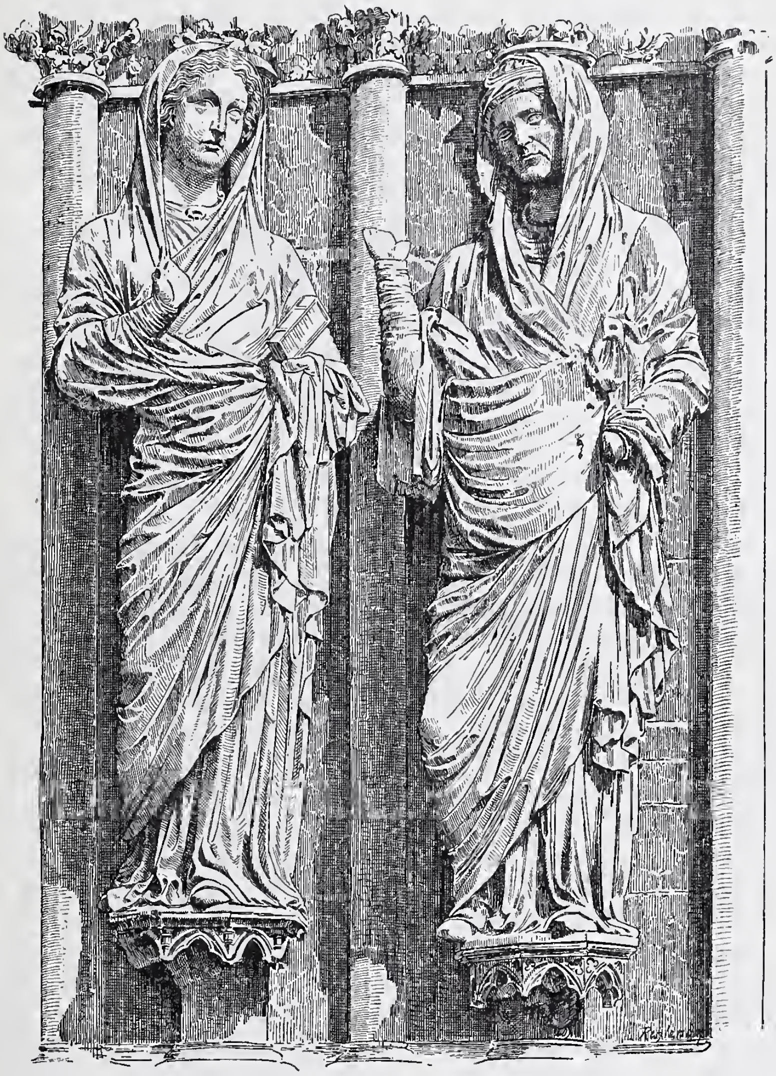
VON G. DEHIO

Wenn das XIII Jahrhundert als die Blütezeit der deutschen Plastik des Mittelalters bezeichnet und in ihr wieder den Arbeiten am Ostchor des Bamberger Domes neben denen des Naumburgers der erste Platz zugewiesen wird, so liegt darin sicher keine Überschätzung. Nach der treffenden Würdigung, die sie hinsichtlich ihres allgemeinen Charakters bereits durch Lübke und Bode erfahren haben, darf ich mich ohne Einleitung sogleich dem besonderen Punkte zuwenden, von dem aus auf ihre kunstgeschichtliche Stellung ein neues Licht fallen wird.

Bekanntlich sind in den Bamberger Skulpturen zwei verschiedene Richtungen vertreten, die zeitlich zwar höchstens durch zwei Menschenalter, stilistisch jedoch durch eine weite Kluft von einander getrennt sind. Wir haben es hier allein mit der jüngeren zu thun. Dass zwischen ihr und der älteren die Bindeglieder »leider fehlen«, hat schon Bode ausgesprochen; wir werden hernach sehen, warum sie fehlen: weil der entscheidende Anstofs zum Stilumschwung von aufsen herzukam.

Unter den Statuen im Innern des Chores giebt man den Preis ohne Zögern den Dreien, die sich um den Mittelpfeiler der Nordseite gruppieren. Es sind, vom Seitenschiff aus gerechnet, links Elisabeth (wahrscheinlicher als »Anna« und sicher nicht »eine Sibylle«), an der Stirnseite Maria, rechts der Engel der Verkündigung. Die Ausführung zeigt unverkennbar eine und dieselbe Hand, aber zwei verschiedene Stile, so zwar, dass die beiden Frauen dem einen gehören, der Engel dem anderen. Bode rühmt an den Frauen die durch grofse Massen und zugleich durch freie Durchbildung des Details wie durch individuelle Mannigfaltigkeit ausgezeichnete Gewandung, welche zur grofsen und vornehmen Wirkung der Gestalten ganz besonders beitrage; Lübke spricht von »fast klassischem Stil«. In der That! es ist klassischer Stil: nicht blofs im Sinne innerer Verwandtschaft oder jenes allgemeinen, durch viel-

fache Zwischenstufen vermittelten Anklanges, dem wir in den Werken des hohen Mittelalters häufig begegnen. Bei längerer Betrachtung wurde es mir vielmehr sicher, dass hier bestimmte antike Einzelvorbilder eingewirkt haben müssen. Aber wie sollten solche nach Bamberg kommen, — wo niemals Römer gesessen haben,



Maria und Elisabeth (Heimsuchung).
Statuen am Hauptportal der Kathedrale von Reims.

wo die Bevölkerung zur Zeit der Begründung des Bistums durch Heinrich II noch halb slavisch war? Das Rätsel löste sich nun alsbald durch zwei in meiner Erinnerung auftauchende Statuen vom Hauptportal der Kathedrale von Reims, gleichfalls Maria und Elisabeth darstellend. Diese sind es, die dem Bamberger Meister vor-

geschwebt haben, während sie selbst direkt nach der Antike kopiert sind. Die beistehenden Abbildungen entheben mich der Beweispflicht im Einzelnen.

Die um 1240 begonnene Fassade von Reims wurde zu Ende des Jahrhunderts wieder abgebrochen, weil man eine Verlängerung der Schiffe um zwei Joche nötig fand. Doch kamen, wie sich erkennen lässt, die alten Materialien, namentlich der Statuenschmuck, beim Neubau teilweise zur Wiederverwendung. Das ist der Grund der sich bunt durchkreuzenden Stildifferenzen der Portalfiguren. Allen aber, sowohl denen des XIII als denen des XIV Jahrhunderts, stehen die beiden für uns in Frage kommenden Frauengestalten als Fremdlinge gegenüber. Es ist einigermafsen begreiflich, dass Lübke (Gesch. d. Plastik II³, S. 458) sie für Arbeiten der Renaissance halten konnte. Die wahre Zeit ihres Ursprunges, die Mitte des XIII Jahrhunderts, wird indess durch ihr Verhältnis zu den Bambergern, wenn es dessen noch bedurfte, vollkommen sichergestellt.

Ich habe in einem früheren Bande dieses Jahrbuchs (Bd. VII S. 129ff.) die Renaissancebewegung in der französischen Baukunst besprochen, die nicht lange vor 1100 in der Provence anhob, sich nach Burgund fortsetzte und gegen die Mitte des XII Jahrhunderts auch Nordfrankreich ergriff. Merkwürdigerweise sind es gerade Gebäude, die in der Begründung des gotischen Konstruktionssystems eine führende Rolle spielen, an denen das Bestreben bemerklich wird, in den Zierformen die Antike nachzuahmen (die Überreste von Sugers Bau in Saint-Denis, St. Laumer in Blois, Chor und Fassade von St. Remy in Reims u. s. w.). Die konsequente Entfaltung des gotischen Gedankens gebot freilich dieser Richtung Einhalt. Weniger wirkte der Rückschlag auf die Plastik. Im XIII Jahrhundert weht etwas wie Renaissanceluft nicht blofs in Italien, sondern auch jenseits der Alpen, — das freier gewordene Verhältnis zur Natur öffnete zugleich das Verständnis für die Antike; wäre nur die Gelegenheit zu ihrem Studium eine häufigere gewesen, so hätte, das lehren unsere Reimser Arbeiten, der Norden wahrscheinlich ein ebenbürtiges, vielleicht ein überlegenes Seitenstück zur Kunst des Niccolo Pisano hervorgebracht. Reims (Durocortorum Remorum) war im römischen Gallien eine ansehnliche Stadt gewesen; der Triumphbogen, *Porte de Mars* genannt, giebt noch heute Zeugnis davon; von den plastischen Römerwerken, die den Steinmetzen der Kathedrale vorlagen, ist allerdings nichts mehr erhalten. Es müssen treffliche Arbeiten gewesen sein, dergleichen aufserhalb Italiens nicht oft vorkamen, ich möchte glauben: aus dem I Jahrhundert der Kaiserzeit. Maria erinnert in der Haltung des Körpers, der Bewegung der Arme, der Anordnung des Gewandes an die Livia des Museo Borbonico; in der Haartracht und der Art, wie die Palla über den Kopf gezogen ist, an die Herkulanerin in Dresden; ein klassischer Archäolog würde vielleicht anderweitig noch eine genauere Ähnlichkeit nachweisen können. Elisabeth ist ganz als Matrone charakterisiert, die Palla um Brust und Hals dicht zusammengezogen, über die Stirn eine Binde gelegt. Das für beide Statuen bezeichnende scharfkantige kleine Gefältel war offenbar schon dem Vorbilde eigen; es wiederholt sich an einer dritten männlichen Figur mit einem Odysseuskopf. So treu der Kopist des XIII Jahrhunderts bemüht gewesen ist, nur seine Urbilder wiederzugeben, es hat sich ihnen doch unvermerkt etwas vom Stilgefühl seiner Zeit, vornehmlich in der Haltung und dem Gesichtsausdruck Mariens, beigemischt, und es ist damit ein hold befangener Zug in sein Werk gekommen, der dem korrekteren und kühleren Originale sicherlich fremd war. Ziemlich ungeschickt sogar ist die Ergänzung der Unterarme ausgefallen; an der Stellung von Mariens Gebetbuch erkennt man deutlich, dass die Hand ursprünglich nicht bestimmt war, etwas

anderes als blofs den Gewandzipfel zu halten. — Noch ist ein Wort über die Reihenfolge der Figuren zu sagen. Sie befinden sich am rechten Portalgewände. Zunächst der Thür steht der Engel (Arbeit des XIV Jahrhunderts), dann eine Maria (XIII Jahrhundert, noch recht unfrei), beide zusammen die Scene der Verkündigung andeutend; darauf unsere Elisabeth und Maria, also die Heimsuchung. Dieselbe Reihenfolge ist in Bamberg beibehalten, nur in Umkehrung von rechts und links. Maria ein zweites Mal zu wiederholen, war hier indess kein Anlass, da ihr Bild sich bereits am nächsten (östlichen Pfeiler) vorfand.

Ob der Bamberger Meister nur die Statuen der Kathedrale oder auch deren römische Vorbilder gekannt habe, bleibt dahingestellt. Am tiefsten hatte sich seinem Gedächtnis die Gestalt Mariens eingeprägt. Auffallend ist die Umwechselung der rechten und der linken Körperhälfte. Ferner ist das Spielbein loser, die Ausladung der entgegengesetzten Hüfte stärker, der Oberkörper mehr zurückgebogen. Im Gewande zeigen sich Anordnung und Faltenzug im Ganzen als dieselben, die Detailbehandlung weist aber auf Modellstudium an einem etwas anders gearteten Stoff. Der Kopftypus ist wiederum derselbe, nur im Ausdruck ein wenig herber und individueller. — Stärker sind die Abweichungen bei Elisabeth. Auch hier ist die Haltung der Arme zwischen rechts und links gewechselt, während die der Beine die gleiche geblieben ist. In Folge dessen wird der erhobene linke Unterarm vom Gewande verhüllt, das übrigens mit dem Originale einstimmend angeordnet ist. Die Hände entziehen sich leider der Vergleichung, da sie in Reims stark beschädigt sind. Im Kopf ist der mild matronale Ausdruck der Reimserin hier ins Erhabene, fast Kühne, gewendet. — Für die dritte Gestalt, den Engel, fehlt die Parallele, denn wie schon bemerkt, das Reimser Exemplar ist im XIV Jahrhundert erneuert.

Worauf der Bamberger Meister sich stützte, war doch wohl wesentlich die Kraft seines Gedächtnisses. Eine etwa in Reims angefertigte Zeichnung könnte bei dem unvollkommenen Stande dieser Kunst ihm nur wenig geholfen haben; eher wäre an ein kleines Modell in Wachs, Thon oder Stuck zu denken. Jedenfalls muss er die Urbilder so oft und anhaltend betrachtet haben, dass sie seine innere Anschauung ganz erfüllten, ihm immer wie gegenwärtige vor Augen schwebten. Ja, es ist die Frage nicht zu vermeiden: kann überhaupt ein Dritter aus dem blofsen Gedächtnisse so treu nachbilden oder ist nicht viel wahrscheinlicher, der Reimser und der Bamberger Meister sei eine und dieselbe Person? Die freiere, individuellere Haltung der Bamberger Replik würde auch unter Voraussetzung der zweiten Alternative sich ganz naturgemäfs erklären. Im Falle ihrer Bejahung bleibt indess die Frage der Nationalität noch immer offen.

Die ungefähr gleichzeitig mit unseren Skulpturen, d. i. in den sechsziger oder siebziger Jahren entstandenen Westtürme des Bamberger Domes bezeugen eine intime Beziehung der dortigen Bauhütte zu Laon, also einem Reims nahe benachbarten Orte. Deutsche Steinmetze machten damals, man weifs wie oft, ihre Schule in Frankreich durch; umgekehrt französische — ich erinnere an Villard de Honnecourt — nahmen in Deutschland Dienste, vielleicht öfter als wir wissen. Es wäre also ganz möglich, dass am Reimser Portal ein Deutscher mitgearbeitet hätte, der sich später nach Bamberg wandte; ebensowenig abzuweisen ist aber auch das andere, dass ein wandernder Franzose sich der Bamberger Bauhütte angeschlossen. Gleichviel, französisch bleibt die Wurzel der jüngeren Bamberger Bildhauerschule im einen wie im anderen Fall.

Hiernach wäre etwaigen sonstigen Spuren dieses Verhältnisses weiter nachzu-

forschen. Im Innern des Chores ist von derselben Hand, wie Elisabeth, Maria und der Engel, sicher die Reiterstatue König Konrads am nächstfolgenden Pfeiler gegen Westen; französische Parallelen dazu sind mir nicht gegenwärtig. Wohl aber finde ich das Akanthusornament am Sockel ungemein bezeichnend. Wenn mir jemand dieses Stück, ohne dass ich von seiner Herkunft Kenntnis hätte, vorlegte, so würde meine Antwort ohne Zaudern sein: es stammt höchst wahrscheinlich aus Burgund oder der Champagne. Dagegen tragen die Statuen am östlichen Pfeiler der Nordseite, sowie die sämtlichen der Südseite einen wesentlich anderen Stilcharakter; er ist rein deutsch und stellt die Eigenart der ersteren Klasse durch den Gegensatz in helles Licht.



Statuen von der Kathedrale in Reims.

Endlich gehören unserem Meister, nach Bode's Urteil, noch die Statuen des Nordostportals. Ich möchte etwas vorsichtiger sagen: falls nichts ihm selbst, so einem ganz nahe stehenden Genossen. Um auch hier auf die Vergleichung mit Reims einzugehen, sind meine Erinnerungen bei der verwirrenden Massenhaftigkeit der dortigen Skulpturwerke nicht mehr vollständig und deutlich genug. Indess finde ich unter den mir vorliegenden Photographien zwei Stücke, die mir beachtenswert scheinen und deshalb beistehend reproduziert werden. Es sind der früher erwähnte Mann mit dem Odysseuskopf und neben ihm eine gekrönte Frau. Beide sind in der Gewandung, die Frau auch in der Gesichtsbildung, namentlich in den Augen und dem lächelnden Munde, dem kaiserlichen Ehepaare des Bamberger Portals[1]) sehr ähnlich. Da es einmal feststeht, dass der Urheber der letzteren die erstere gekannt hat, zweifle ich

[1]) Vergl. die guten Abbildungen bei Bode, Gesch. d. deutschen Plastik S. 64.

nicht, dass sie seine Vorbilder waren. Daneben ist ein Fortschreiten des Stiles in naturalistischer Richtung nicht zu verkennen.

Nach Obigem scheint es mir geboten, nun auch die thüringisch-sächsische Schule auf etwaige französische Anregungen hin, sei es direkte, sei es indirekte, in erneute Untersuchung zu stellen, — welche auszuführen ich mich zur Zeit leider aufser Stande sehe. Eine einzelne Bemerkung möchte ich mir indess gestatten. Wenn Bode Beeinflussung der Bamberger Skulpturen durch die Naumburger annahm, so wird das Verhältnis nunmehr umzukehren sein. Es ist auch a priori das Wahrscheinlichere, da die Naumburger Hütte sich im Architektonischen durchaus und fortdauernd, vom Grundriss und dem System des Schiffes bis herab zu den Türmen, von Bamberg abhängig zeigt.

AUSSTELLUNG VON WERKEN DER NIEDERLÄNDISCHEN KUNST VERANSTALTET DURCH DIE KUNSTGESCHICHTLICHE GESELLSCHAFT IN BERLIN

II

DIE GEMÄLDE AUS BERLINER PRIVATBESITZ

VON W. BODE

Nicht zufällig hat die Kunstgeschichtliche Gesellschaft von Berlin die Reihe der von ihr geplanten Ausstellungen von alten Kunstwerken in hiesigem Privatbesitz mit der niederländischen Kunst des XVII Jahrhunderts eröffnet. Der vornehmlichste, der ausschlaggebende Grund für diese Wahl war der Umstand, dass die Kunstwerke dieser Zeit, insbesondere die Gemälde der holländischen Schule im Berliner Privatbesitz weitaus am zahlreichsten vertreten sind; ohne Zweifel nicht nur, weil die Werke dieser Schule fast die einzigen alten Gemälde sind, die im Handel in Deutschland vorkamen, sondern namentlich deshalb, weil diese Kunst unserer Anschauung und Empfindung am nächsten steht und daher auch in den weiteren Kreisen des für Kunst interessierten Publikums am leichtesten verstanden und am meisten bewundert wird. Eben dieser Umstand war ein weiterer Grund, um gerade mit einer Ausstellung von holländischen Gemälden den Anfang zu machen. Ein wefentliches Moment dafür, wie überhaupt für die Reihenfolge der geplanten Ausstellungen, war aber auch die Rücksicht auf die Entwickelung, welche die Kunst und das Interesse an derselben in Preufsen und insbesondere in Berlin unter dem unmittelbaren Eingreifen des Herrscherhauses genommen haben.

Der moderne Staat und die moderne Kultur datieren in Deutschland nicht erst aus oder nach der Zeit der französischen Revolution; sie sind vielmehr langsam und in bescheidenen Anfängen herausgewachsen aus der Verwüstung, in welcher der dreifsigjährige Krieg Deutschland zurückgelassen hatte. Die leitende Rolle in dieser

Entwickelung hat das kleine Preufsen gehabt, und zwar unter dem persönlichen Vorgange und der Führung seiner Herrscher. Wenn dabei der Grofse Kurfürst nicht nur in seinen politischen, sondern ebensosehr in seinen kulturellen Zielen den engsten Anschluss an Holland erstrebte, so veranlassten ihn dazu gewiss nicht nur die zufälligen verwandtschaftlichen Bande: der junge, scharfblickende Fürst erkannte in der Entwickelung der holländischen Kultur ein Vorbild, für dessen Nacheiferung ihm die verwandten Bedingungen in seinem eigenen Volke gegeben zu sein schienen. Hatte doch in Holland ein rein deutscher Stamm, der sich noch ein Jahrhundert früher mit dem Deutschen Reiche eins wusste, im heldenmütigen Kampf um Freiheit und Religion den Grund gelegt zu einem selbständigen Staat und zu selbständiger Kultur, indem er seine Lage am Meere zur Ausbreitung seines Handels ausnutzte und in dem Kontakt mit anderen Nationen zugleich weltmännische Breite der Anschauung sich aneignete, die den übrigen deutschen Stämmen abging. Stammes- und Glaubensgemeinschaft machten den engen Anschluss an Holland für Norddeutschland zu einem Bedürfnis, welches selbst im Volke empfunden wurde. Wo in Deutschland selbständige Gemeinwesen sich wieder herausbildeten oder erstarkten, geschah dies in unmittelbarer Anlehnung an Holland: so in den aufblühenden Städten Frankfurt, Bremen, Hamburg, Danzig; so in Nassau und in der Pfalz, ehe die Furie der Verheerungszüge Ludwigs XIV sie in eine Wüste verwandelte; so in dem aufblühenden jungen Preufsen. Soweit hier künstlerische Bedürfnisse sich wieder geltend zu machen begannen (freilich in sehr bescheidenem Mafse), war es die holländische Kunst, zu der man die Zuflucht nahm. Holländische Künstler wurden an die Höfe berufen, Agenten kauften in Holland für die deutschen Fürsten Kunstwerke auf, und in Frankfurt und Hamburg bildeten sich durch den Zuzug holländischer Künstler kleine Künsterkolonien, durch welche sogar die Anfänge einer einheimischen Kunst hervorgerufen wurden. Freilich mehr als künstliche Ausläufer der holländischen Kunst wie als lebensfähige Keime einer eigenen nationalen Kunst.

Dies gilt ganz besonders für Preufsen und für seine Hauptstadt Berlin, wo trotz der Berufung fremder, namentlich holländischer Künstler durch den Grofsen Kurfürsten und Friedrich Wilhelm I und trotz der Gründung einer Akademie ein volles Jahrhundert verging, bis in Schadow und Chodowiecky eine heimische, wirklich deutsche Kunst erstand. Die fremde Kunst beherrschte bis dahin den Hof und die Gebildeten; zuerst etwa ein halbes Jahrhundert hindurch die holländische, dann unter Friedrich dem Grofsen fast ebenso lange die französische. Erst die erstarkende nationale Kunst, unter Friedrich Wilhelm III und seinem Nachfolger, erweckte durch ihr verwandtes Streben die Freude an der älteren Kunst, an der altdeutschen und altniederländischen Kunst, wie an der italienischen Kunst des Quattrocento und Cinquecento.

Diese Entwickelung der Kunst und des Kunstinteresses in Deutschland hat den Fingerzeig dafür gegeben, in welcher Reihenfolge die Kunstgeschichtliche Gesellschaft die Kunstschätze im hiesigen Privatbesitz am passendsten zur Anschauung bringen könnte: der niederländischen Kunst zur Zeit des Grofsen Kurfürsten denkt sie eine Ausstellung der Kunst des Rokoko zur Zeit Friedrichs des Grofsen folgen zu lassen, um mit einer Ausstellung der Kunstwerke des XV und XVI Jahrhunderts einen ersten Turnus von Ausstellungen abzuschliefsen.

Die Ausstellung der niederländischen Kunstwerke des XVII Jahrhunderts hat in ihrem einen Teile, der holländischen Kunst am Berliner Hofe, an dieser Stelle bereits

durch Paul Seidel ihre Würdigung erfahren; es ist meine Aufgabe, der übrigen ausgestellten Gemälde der vlämischen und holländischen Schule zu gedenken.

Die Blütezeit der vlämischen und die der holländischen Malerei fallen beinahe zusammen: mit ihren Anfängen und Ausläufern füllt sie bei beiden Schulen fast das ganze XVII Jahrhundert aus; in der vlämischen Kunst entfaltet sie sich um ein Jahrzehnt eher, verblüht aber auch etwa um eben so viel früher. Diese Gleichzeitigkeit der Entwickelung, die Nachbarschaft der beiden Völker, deren künstlerisch mafsgebende Kräfte auf einem Raum von ein paar hundert Quadratmeilen zusammenwohnten; die enge Stammesverwandtschaft und die Verbrüderung in der Geschichte durch mehr als ein Jahrtausend; der gemeinsame Kampf um Freiheit und Glauben, unmittelbar vor der dauernden Trennung; die gemeinsame künstlerische Vergangenheit: alle diese Momente sollten zu der Annahme führen, dass die Entwickelung der bildenden Künste und ihr Charakter in beiden Ländern eng verwandt gewesen seien; ganz besonders in der Malerei, welche hier wie dort der höchste Ausdruck des Kulturlebens ist. Fast das Gegenteil sehen wir aber in der Wirklichkeit, namentlich, wenn wir beide Schulen in ihren höchsten Leistungen vergleichen. Die vlämische Malerei verwendet ihre besten Kräfte zur Ausschmückung von Kirche und Palast, zur Verherrlichung von Katholizismus und Absolutismus, während die holländischen Maler fast ausschliefslich für den Schmuck des bürgerlichen Zimmers oder der Gilde- und Ratsstuben malen und, wo sie religiöse Motive wählen, dieselben als Illustration des Evangeliums zur Erbauung des Einzelnen geben; Bilder, die gleichfalls zum Schmuck des Zimmers bestimmt sind. Mit diesen Eigenschaften hängt zusammen, dass die vlämische Malerei im grofsen Sinne dekorativ und monumental ist, Vorzüge, welche der holländischen Schule fast vollständig abgehen, für die sie aber durch Intimität und Volkstümlichkeit ihrer Kunst entschädigt. Die Blüte der vlämischen Kunst ist bedingt und hervorgerufen durch die Berührung mit dem Romanismus: durch den Einfluss, den die Reformation der katholischen Kirche, die spanische Herrschaft, die wallonische Bevölkerung des Südens und das Studium der Kunst in Italien gemeinsam auf die nationale Kunst ausübten. Auf der gesunden Grundlage eines kräftigen, eigenartigen Volkslebens konnte sich durch eine enge Verbindung mit diesen ganz verschiedenartigen Elementen eine Kunst entwickeln, die in der Darstellung des bewegten Lebens, des inneren wie des äufseren, unübertroffen dasteht. Die Natur und vor Allem den Menschen in der Natur, inmitten der Fülle und Kraft der Erscheinung nach Farbe und Bewegung zu schauen und zu schaffen, ist Rubens' grofse Aufgabe gewesen, und im gewissen Grade teilt die ganze vlämische Schule diese Eigenschaften mit ihm. Sie nimmt sich die Natur in ihrer allgemeinen Schönheit, den Menschen als Menschen, nicht das einzelne Individuum zum Vorwurfe.

Ganz anders die holländische Malerei. Entsprechend der politischen Entwickelung, welche die strenge Wahrung und Pflege der nationalen Eigenart zur Pflicht machte, ist in der holländischen Malerei die Nationalität und Individualität zum schärfsten Ausdruck gekommen; die Verherrlichung des eigenen Ich, der Heimat, des Heims und selbst des nationalen Sports bis zur Tulpen- und Hyazinthenmanie setzt sich der holländische Maler zur Aufgabe. Deshalb tritt hier die Porträtmalerei an die Stelle der grofsen historischen Kunst bei den anderen Völkern; sie allein hat bis zu einem gewissen Grade einen monumentalen Charakter. Eine Konsequenz dieses aufs Stärkste ausgebildeten Individualismus der Holländer ist die Abhängigkeit der Malerei nicht nur von Sitte und Gewohnheit des Landes,

sondern selbst des einzelnen Ortes; in den Städten Hollands, die oft kaum eine Wegesstunde von einander entfernt sind, haben sich eigene Schulen bilden und Jahrzehnte lang in ihrer Eigenart mehr oder weniger rein erhalten können.

Es ist nur ein Ausfluss dieses verschiedenen Charakters beider Schulen, dass in der vlämischen Malerei Eine Stadt den Vorort, ja fast den ausschliefslichen Sitz derselben ausmacht, und dass hier, in Antwerpen, wieder Ein Maler, der »Malerfürst« Peter Paul Rubens nach aufsen wie für die Entwickelung der ganzen Schule eine völlig beherrschende Stellung einnimmt, während in Holland eine Vielheit von Lokalschulen und in ihnen wieder eine Vielheit von einzelnen eigenartigen Künstler sich gegenübersteht.

Heute freilich stellen wir dem Einen Rubens der vlämischen Schule den Einen Rembrandt als den gleichberechtigten gewaltigen Vertreter der gesamten holländischen Schule gegenüber; aber der grofse Künstler hatte keineswegs eine so angesehene Stellung unter seinen Zeitgenossen. Eine Zeit lang war, wie sich der alte holländische Künstlerbiograph ausdrückt, Rembrandts »braune Manier sehr in Mode und alle Welt wollte so malen«; aber bald war er wieder aus der Mode, war selbst von seinen Landsleuten fast vergessen zu einer Zeit, als er in seiner Kunst am höchsten stand. Und selbst in der kurzen Zeit seines Ruhmes musste er denselben doch mit einer Reihe untergeordneter Künster teilen, die heute nur der Kuriosität wegen noch in der Kunstgeschichte genannt werden, die aber für ihre Bilder das doppelte und dreifache von dem erhielten, was Rembrandt gezahlt wurde, als seine Bilder am beliebtesten waren. Einmal nur hat der Künstler einen Auftrag vom Statthalter empfangen, niemals ist ihm (soweit wir wissen) von auswärts irgend eine Bestellung zu Teil geworden. Dafür hat sein Ruhm nach seinem Tode fich mehr und mehr gehoben; schon das vorige Jahrhundert ehrte und bewunderte in ihm einen der gröfsten Meister aller Zeiten; heute ist kein anderer Künstler, Raphael nicht ausgenommen, so tief gewurzelt in dem Herzen des künstlerich empfindenden Publikums wie gerade Rembrandt. Dies gilt für alle Länder in gleichem Mafse.

Die beiden grofsen Meister der niederländischen Schule des XVII Jahrhunderts, Rembrandt wie Rubens, waren in der Berliner Ausstellung, vertreten und zwar beide so reich wie kaum andere Künstler: Rembrandt mit sechs, Rubens sogar mit zwölf Gemälden. Damit ist der Besitz an Werken dieser Meister im Berliner Privatbesitz keineswegs erschöpft; in den kaiserlichen Schlössern befinden sich noch verschiedene echte Werke von Rubens, welche die Ausstellung vom Jahre 1883 vorführte, und von Rembrandt besitzt Herr von Carstanjen noch das berühmte grofse Bildnis des Sylvius von 1645 sowie ein interessantes Selbstporträt der letzten Zeit. Einige der ausgestellten Bilder sind untergeordnete oder frühe Werke der Künstler, wesentlich von historischem Interesse; immerhin bleiben noch eine Reihe von Gemälden, aus welchen man die Bedeutung beider Künstler nach verschiedenen Richtungen kennen lernen konnte.

Die französische Malerei des vorigen Jahrhunderts verehrte in Correggio und Rubens ihre grofsen Vorbilder; wir finden daher auch bei Friedrich dem Grofsen die gleiche Bewunderung dieser beiden Künstler und das Bestreben, soviel als möglich von ihren Werken seiner Sammlung einzuverleiben. Der Österreichsche Katalog der Galerie von Sanssouci, der noch bei Friedrichs Lebzeiten erschien, weist verschiedene Dutzend meist sehr umfangreicher Bilder unter Rubens' Namen auf. Was davon heute noch an Ort und Stelle ist, macht in seiner Gesamtheit einen so wenig vorteilhaften Eindruck, dass man jetzt sehr abfällig über Friedrichs Verständnis für

diesen grofsen Meister zu urteilen pflegt. Aber abgesehen davon, dass ja diese Bilder fast ausnahmslos in der Fremde, namentlich in Paris und Holland, durch Kommissäre erworben werden mussten, ohne dass sie vorher zur Ansicht des Königs kommen konnten, darf nicht vergessen werden, dass die Berliner Galerie verschiedene vorzügliche Bilder von Rubens besitzt, die aus der Galerie von Sanssouci stammen. Auch ergiebt eine aufmerksamere Prüfung der Gemälde unter Rubens' Namen, die noch in Sanssouci und in anderen Schlössern verblieben sind, dass man denselben zum Teil doch wenig gerecht geworden ist, wenn man sie als Kopien oder schlechte Schularbeiten hingestellt hat; die Zahl solcher wirklich geringer Arbeiten hat eine Reihe von Originalen zwischen denselben übersehen lassen. Drei der hervorragendsten Bilder, sämtlich der spätesten Zeit des Meisters angehörend, sind schon 1883 dem Publikum vorgeführt worden: »Diana mit Nymphen von Satyrn überfallen«, die »hl. Magdalena« und ein kleineres skizzenhaftes Bild mit »Badenden Mädchen« [1]. Ersteres, das hervorragendste Werk darunter, war jetzt wieder ausgestellt, weil inzwischen die Restauration durch A. Hauser das Bild erst in seiner ganzen Farbenpracht und Schönheit zur Geltung gebracht hat. Aufserdem waren noch sieben Bilder aus den Schlössern zur Ausstellung gegeben, die den Namen Rubens meines Erachtens mit vollem Rechte tragen.

Dass ein Bild wie die grofse »Geburt der Venus« im Wesentlichen ein Schulbild sei, ist freilich richtig; Rubens hat es aber selbst als sein Werk in die Welt geschickt, wie die Aufschrift auf dem Stiche Soutmans nach dem Bilde beweist. Hat er es doch nicht nur entworfen, sondern beaufsichtigt und teilweise selbst überarbeitet. Eine Prüfung des Bildes in der Nähe zeigt nämlich die Hand des Meisters in den erst bei Abschluss des Bildes auf die Luft gemalten Amoretten, welche die volle Frische der Erfindung und improvisierenden Behandlung von Rubens erkennen lassen, während im Übrigen nur hie und da die bessernde Hand des Meisters, sonst aber ein recht handwerksmäfsiger Geselle sich verrät. Von Interesse ist das Bild in seinem Zusammenhang mit den verschiedenen Kompositionen zur Verherrlichung des Wassers: die »Vier Flüsse« im Belvedere, »Neptun und Amphitrite« in der Berliner Galerie, die »Libya« in der Eremitage u. s. f. Gegen alle diese Bilder steht die »Geburt der Venus«, die gleichfalls um 1613 oder 1614 entstanden ist, wesentlich zurück; selbst in der Komposition, die Rubens sich nicht allzuviel Mühe kosten liefs, wie die Wiederholung mehrerer Figuren aus jenen Bildern beweist.

Ein besonders unerfreuliches Bild ist die »Sterbende Kleopatra«; dennoch sicher ein echtes, ganz eigenhändiges Werk des Rubens. Gerade was uns an dem Bilde so abstöfst, die fetten Formen und die Leichenfarbe, haben gewiss bei Rubens' Zeitgenossen die allgemeinste Bewunderung hervorgerufen; die Zeit, die in Martyriendarstellungen schwelgte, wird entzückt darüber gewesen sein, wie man hier das Sterben sieht, den Eintritt des Todes beobachtet. Obgleich sehr breit und meisterlich behandelt — eine Behandlung, nach der man das Bild um das Jahr 1615 setzen muss —, hat der Künstler doch viel daran geändert, wie zahlreiche Pentimenti beweisen. Interessant ist, dass uns hier ausnahmsweise einmal der Originalrahmen eines Rubens'schen Bildes erhalten ist; wie eine Prüfung des Bildes ohne Rahmen ergiebt, muss dasselbe nämlich gleich in seinem jetzigen Rahmen gemalt sein. Dieser

[1]) Rooses (No. 656) bezeichnet dieses geistreiche, aber im XVIII Jahrhundert (von Fragonard?) oben angestückte und überarbeitete Bild als »sehr fragwürdig«, was nur daraus sich erklären lässt, dass er es wohl nicht in der Nähe prüfen konnte.

besteht aus einer stark profilierten schwarzen Leiste mit zierlich ornamentierter goldener Barockleiste davor.

Ein sehr anziehendes Bild, aus derselben Zeit des Künstlers, ist die grofse heilige Familie mit dem kleinen Johannes, die hier im Lichtdruck wiedergegeben ist. Unter den zahlreichen Darstellungen des gleichen Motivs von Rubens eine der glücklichsten Kompositionen durch Aufbau und Schönheit der Figuren ist sie zugleich durch die Natürlichkeit und Lieblichkeit des Ausdrucks, die geistreiche leichte Behandlung und die reiche Färbung ausgezeichnet. Die beiden Kinder sind, wie so oft, die Porträts von Rubens' eigenen Söhnen, von denen der eine 1612, der andere 1614 geboren wurde; auch danach lässt sich die Entstehung des Bildes um das Jahr 1616 setzen.

Eine zweite ähnliche Komposition, doch nicht in ganzen Figuren und etwa zehn Jahre später gemalt, hatte Herr A. Thiem ausgestellt. Das Christkind in diesem aus der Galerie Marlborough stammenden Bilde ist noch reizvoller und lebendiger als in der eben genannten Darstellung aus kaiserlichem Besitz; auch die Maria hat grofse malerische Schönheiten, während die Figur des Joseph im Hintergrunde auffallend vernachlässigt ist.

In die ersten Jahre nach Rubens' Rückkehr aus Italien fällt wohl die Entstehung der grofsen Skizze aus kaiserlichem Besitz, »Das Engelconcert«. Das Bild ist aus zwei Tafeln von schmalem Hochformat zusammengesetzt, die ursprünglich zwei selbstständige Bilder ausmachten; erst im vorigen Jahrhundert sind sie zusammengefügt und ist die Komposition durch teilweise Übermalung zu einer einheitlichen gemacht worden. Auch wenn man diese Entstellung abrechnet, wird man wenig Freude an dem Bilde haben; die Figuren der jugendlichen Engel sind derb und zum Teil selbst plump und flüchtig gezeichnet, die Färbung ist matt und flau. Das eigentümliche Format deutet darauf, dass die Bilder als Skizzen zu Orgelflügeln entstanden; vielleicht sind sie die ersten Ideen zu den ähnlichen Orgelflügeln mit spielenden Engeln von Rubens, die in der Liechtenstein-Galerie sonderbarer Weise dem Hanneman zugeschrieben sind und die gleichfalls in die frühe Zeit des Künstlers fallen.

Dieser Zeit gehört auch ein von Ihrer Majestät der Kaiserin Friedrich ausgestelltes kleines männliches Porträt an, ein alter Mann mit weifsem Knebelbart. Der derbe Kopf ist frisch und sprechend aufgefasst und leicht und skizzenhaft behandelt.

Rubens' bekannte Beziehungen zu den grofsen Fürstenhöfen Europas fallen in die spätere Zeit seines Lebens. Zuerst, etwa seit 1620, trat er mit dem französischen Hofe in Verbindung, für den er seither nahezu sechs oder sieben Jahre, bis zur Verbannung der Maria von Medici, fast ausschliefslich beschäftigt war. In die letzte Zeit seiner Beziehungen fallen seine Kompositionen zu Gobelins mit Darstellungen aus dem Leben des hl. Konstantin, die uns als Gobelins in verschiedenen Folgen und deren Skizzen in englischem Privatbesitz erhalten sind. Ein kleines, als Skizze auffallend durchgeführtes Bild der Ausstellung, im Besitz des Herrn J. Simon, ist wohl in Verbindung mit dieser Folge aus dem Konstantinsleben entstanden, obgleich es kleiner ist als die anderen Skizzen. Es stellt den Kaiser in römischer Kriegertracht dar, auf einem Sockel stehend und von einem herabschwebenden Genius mit einem Lorbeerkranze gekrönt. Auf der dunklen Abendlandschaft heben sich die reichen Farben der vornehmen Figur besonders prächtig und energisch ab. Färbung und Behandlung weisen das Bild in dieselbe Zeit, in der die anderen Skizzen aus der Konstantinsgeschichte entstanden, in das Jahr 1625 oder 1626.



15.

P. P. RUBENS

HEILIGE FAMILIE

IM BESITZ SEINER MAJESTÄT DES KAISERS UND KÖNIGS

In dieselbe Zeit gehört auch eine grofse Skizze, die »Begegnung von David und Abigail«, im Besitze des Herrn K. Hollitscher; das grofse Bild, zu welchem dieses als Skizze diente, befand sich früher im Besitz von Lord Methuen in Corsham House und wurde mit der Sammlung Secrétan versteigert.

Eigentümlich auf den ersten Blick sind zwei skizzenhaft behandelte, unter sich sehr verwandte Bilder mittlerer Gröfse, die »Findung von Romulus und Remus« und »Orpheus und Eurydice«; beide in kaiserlichem Besitz und durch Friedrich II 1755 aus der in Paris versteigerten Sammlung Pasquier erworben. Die breite Primabehandlung in undurchsichtigen Farben, der fette Farbenauftrag, die flüchtige Zeichnung finden sich nur in einer Reihe von ähnlichen Entwürfen für Bilder oder Gobelins, welche Anfang der dreifsiger Jahre entstanden. Dieselbe reiche Färbung, den aufserordentlich warmen Ton, die kurzen Figuren, bei denen dem Künstler nicht selten recht derbe Verzeichnungen untergelaufen sind, finden wir in den Skizzen zu der Decke in Whitehall, zu den »Triumphen der Religion« und zum Teil schon in den Entwürfen zur Dekoration der Jesuitenkirche. Im Gegensatz gegen die Skizzen aus früherer Zeit, sind diese späteren Skizzen regelmäfsig von verhältnismäfsig grofsem Umfang; nur die Skizzen zur Ausschmückung des Prado-Schlosses machen eine Ausnahme davon.

Aus der kaiserlichen Sammlung war auch eine in ihrer Art vortreffliche kleine Kopie eines Rubens'schen Bildes von einem als Maler sehr seltenen Rubens-Schüler Mattys van Berghe, dem Sohne des Güterverwalters von Rubens, zur Ausstellung gegeben: »Bacchus, Venus und Ceres«, dessen Original, wie Rooses kürzlich nachgewiesen hat, zerschnitten wurde und jetzt in dem gröfseren Teile im Museum in Brüssel, in dem kleineren in der Dresdener Galerie sich befindet.

Antony van Dyck, von Rubens so verschieden in seiner Begabung, hat doch, in Folge seiner Abhängigkeit von ihm überlegenen Talenten, eine Zeit lang, während er Rubens' Gehilfe war, sich seinem Meister aufs engste angeschlossen, ja den Rubens gewissermafsen noch überrubenst. Die Berliner Ausstellung hat, mit Ausnahme der geistreichen Skizze eines Toten, die Professor Knaus unter van Dycks Namen ausgestellt hatte, lauter Bilder aus dieser ersten Zeit aufzuweisen, die sehr mit Unrecht als Werke des Künstlers bezweifelt worden sind. Antony van Dyck ist in diesen Jugendwerken zwar dem Rubens so verwandt, dass er leicht mit diesem, nicht aber mit anderen Schülern desselben zu verwechseln ist. Ist doch van Dyck Allen weit überlegen in seinen Vorzügen, aber auch gröfser in seinen Schwächen; an beiden ist er leicht kenntlich, wenn man einmal eine Reihe dieser aufserordentlich zahlreichen Jugendwerke sich näher angesehen hat. So reich in der Färbung wie Rubens ist A. van Dyck noch brillanter und viel wärmer im Ton als Rubens, selbst in seiner letzten Zeit, und vor Allem als seine Schüler. In seiner Auffassung hat er von vornherein jene ihm ganz eigentümliche Vornehmheit und Eleganz, die er in jugendlicher Übertreibung seines Lehrers anfangs mit Grofsartigkeit und Wucht zu vereinigen sucht; Eigenschaften, die ihn leicht zur Ausartung in das Gezierte oder Kolossale führen, nicht selten in beides zusammen. Der junge Künstler war Übertreibungen und Fehlern überhaupt um so leichter ausgesetzt, da er als der eigentliche Exekutant der meisten Kolossalgemälde von Rubens in dieser Zeit eine Fertigkeit der Hand sich angewöhnte, wie sie selbst Rubens nicht besafs, und die nur zu leicht in Flüchtigkeit ausartete. Daher seine häufigen Übertreibungen und Fehler in der Zeichnung, seine Manier in der Bildung der Gestalten und namentlich der Extremitäten.

Unter den Bildern der Ausstellung war als ein Werk des van Dyck über allen Zweifel der »Apostelkopf«, die Studie zu einem der Apostel auf van Dycks grofsem Altargemälde der Ausgiefsung des heiligen Geistes in der Berliner Galerie. Diese meisterhafte Studie, auf Papier gemalt und von einem früheren Besitzer auf eine Holztafel geklebt und der bildmäfsigen Wirkung zuliebe ringsum etwas angesetzt (der Malerei nach wahrscheinlich von Jacob Jordaens), steht dem Rubens noch ganz nahe, wie sie denn auch in den älteren Inventaren des kaiserlichen Kunstbesitzes als ein Werk des Rubens aufgeführt wird; aber der warme und tiefe braune Ton und der körnige, gedeckte Farbenauftrag würden für van Dyck sprechen, auch wenn das Original, für welches dieses Bild als Studie entstand, nicht mehr vorhanden wäre.

Aus den Magazinen der kaiserlichen Schlösser stammt auch das »Porträt einer jungen Dame«, welches unter van Dycks Namen ausgestellt war. Dass das Bild einem dem Rubens ganz nahe stehenden Künstler angehört, ergiebt der erste Blick darauf; der eigentümlich trockene Farbenauftrag, die Behandlung der Farben, namentlich das halb verkommene Roth im Vorhang, die Tracht bis auf das breite Armband, die Zeichnung der langen, spitzen Finger, die flüchtige Primabehandlung, welche zahlreiche Pentimenti erkennen lässt, die vornehme Auffassung der Figur: alle diese Eigentümlichkeiten finden wir ganz übereinstimmend in einer grofsen Reihe von Frauenbildnissen van Dycks in der Galerie von Dresden, bei Fürst Liechtenstein u. s. f., welche Jugendwerke des Künstlers aus den Jahren 1618 bis 1621 sind. Dem Anfange dieser Zeit gehört wohl auch dieses Bildnis an. Dieselbe Richtung in ihrer Ausartung, weil ohne Naturstudium gemalt, zeigen auch zwei andere Bilder, welche aus der Galerie von Sanssouci dargeliehen waren, die »Brustbilder des Erlösers und der Madonna«. Hell und leuchtend in der fetten Färbung sind sie geradezu manieriert in der gezierten Auffassung und in der Zeichnung, namentlich der Hände mit ihren langen, spitzigen, sperrig gestellten Fingern. Rubens' Richtung auf das Derbe und Gewaltige hat van Dyck in einer anderen Studie, dem Brustbild eines »Satyr mit einem Bündel von Pfeilen im Arme«, im Besitz des Professors L. Knaus, noch zu überbieten gesucht. Doch wirkt dieses Bild, trotz mancher Übertreibungen und Verzeichnungen, durch seine reiche Färbung, durch den leuchtend warmen Ton und die in ihrer Flüchtigkeit aufserordentlich geistreiche Behandlung sehr viel erfreulicher als jene beiden religiösen Gestalten, mit denen es etwa gleichzeitig, um das Jahr 1618 oder 1619, entstanden sein muss.

Herr Professor Knaus hatte auch die einzige gröfsere Komposition von A. van Dyck ausgestellt, die »Madonna mit der hl. Elisabeth«; dieses merkwürdige Bild, das im vorigen Jahre auf der Versteigerung der Galerie d'Oultremont bekannt geworden ist, muss zu den frühesten Werken van Dycks gehören, die uns erhalten sind. Das nackte Christkind, das sich vom Schofse der Mutter zur alten Elisabeth wendet und zärtlich ihre Backen streichelt, ist eine wie aus einem Rubens'schen Gemälde um 1616 oder 1617 herausgeschnittene köstliche Kindergestalt; aber der Kopf der Alten, mit ihrem tiefbraunen Kolorit, die Zeichnung der Hände, die teilweise noch ängstliche Behandlung, der harte Gegensatz zwischen einigen Farben und eine jugendliche Befangenheit in der Komposition verraten wieder den van Dyck, der dieses Bild, wie das eigentümlich bezeichnete kleine Bacchanal der Dresdener Galerie, schon in dem jugendlichen Alter von achtzehn Jahren gemalt hat.

Die sechs unter *Rembrandts* Namen ausgestellten Gemälde waren vielleicht in höherem Mafse wie die Gemälde von Rubens und von A. van Dyck der Beachtung wert.

Ein charakteristischer Zug in Rembrandts Eigenart ist seine Richtung auf das Phantastische. In seinen Jugendwerken äufsert sich dieselbe nicht selten in dem Streben nach einer unheimlichen oder spukhaften Wirkung; daher bevorzugt er Motive aus der Geschichte des jüdischen Herkules, wie die »Blendung Simsons« in der Galerie Schönborn (1636), der »Zornige Simson« in der Berliner Galerie (1635) und schon im Jahre 1628 die »Überrumpelung Simsons durch die Philister«, welche aus kaiserlichem Besitze in die Ausstellung gegeben war. In der Zeichnung teilweise noch sehr ungeschickt, namentlich in der Zeichnung der Köpfe und Hände, ist das Bild doch den Werken von Rembrandts Lehrer Lastman schon wesentlich überlegen sowohl durch das Helldunkel und die leichte Behandlungsweise wie durch jene frappante und phantastische Wirkung der Scene.

Ein anderes, etwas kleineres Bild der Ausstellung, »der Apostel Paulus« (oder Petrus?) im Besitz des Baron von Bodeck, beweist, wie früh Rembrandt schon in sein eigentliches Fahrwasser kam. Diese grofsartige Studienfigur, die, nach der starken Verwandtschaft mit dem Stuttgarter »Paulus im Gefängnis« vom Jahre 1627, wohl nicht später als 1628 entstanden ist, zeigt schon ganz den ergreifenden Ernst und die tiefe Innerlichkeit der Empfindung, welche mit denselben Mitteln zum Ausdruck gebracht sind, deren sich der Meister auch später bedient: das einfallende Sonnenlicht und das Helldunkel.

Diese Jugendwerke Rembrandts haben schon in Folge ihres kleinen Formats, teilweise aber auch durch die Auffassung, die eine Nachwirkung seiner Schulung unter P. Lastman war, einen mehr oder weniger genrehaften Zug. Es kann daher nicht Wunder nehmen, wenn sich auch in den ersten Bildnissen des Künstlers dieser Zug mehr oder weniger stark bemerkbar macht. Dies gilt für eine Reihe kleiner Selbstbildnisse, die als Studien des jungen Künstlers für die Probleme der Beleuchtung entstanden, gilt ganz besonders auch für einige seltene kleine Bildnisse in ganzer Figur: ein Selbstporträt vom Jahre 1631 im Besitz von M. Dutuit in Rouen, das Doppelporträt eines jungen Ehepaares von 1634 in der Hope-Collection zu London und ein Frauenbild, welches Herr James Simon auf die Berliner Ausstellung gegeben hatte. Durch das reiche und farbige Beiwerk und die Beleuchtung des Zimmers, in dem die kleine Figur steht, ist gerade in diesem letztgenannten reizvollen Bildchen die genrehafte Auffassung noch verstärkt. Dagegen ist die breite markige Behandlung, welche manche Einzelheiten, wie z. B. die Hände nach Art des Velazquez, nur flüchtig andeutet, schon wesentlich verschieden von ähnlichen Bildnissen wirklicher Genremaler wie G. Dou, obgleich dieser auch darin seinen Lehrer Rembrandt sich zum Vorbild genommen hat. Rembrandt selbst ist übrigens in der Auffassung und Anordnung dieser kleinen Bildnisse in ganzer Figur inmitten eines Zimmers unter dem Einflusse eines älteren Künstlers, des trefflichen Amsterdamer Porträtmalers Thomas de Keyser, mit dessen Bildnissen er damals gerade bei seinen Besuchen in Amsterdam und der bald darauf folgenden Übersiedelung näher bekannt geworden war.[1])

---

[1]) Die Ausstellung hatte ein echtes Werk dieses Künstlers aufzuweisen, »der Lautenspieler und sein Kind«; ein Werk vom Jahre 1635 mit dem Monogramm des Meisters gezeichnet. Die Verkürzung des Mannes und die perspektivische Zeichnung des Zimmers ist ganz auffallend ungeschickt, aber der emailartige, fette Farbenauftrag, die feine Zusammenstellung und die Leuchtkraft der Farben wie die individuellen Köpfe, namentlich der des Kindes, würden an der Urheberschaft des De Keyser nicht zweifeln lassen, auch wenn das Bild nicht das echte Monogramm des Meisters trüge.

Zu den Seltenheiten unter Rembrandts Werken gehören, wieder ganz im Gegensatze gegen Rubens, die Ölskizzen. Während Rubens auch seine figurenreichsten Kompositionen gleich farbig auf einer Holztafel zu skizziren pflegte, suchte Rembrandt sich über seine Kompositionen durch Zeichnungen ins Klare zu kommen. Solcher flüchtiger Entwürfe für seine Gemälde und Radierungen, meist mit der Feder oder dem Kiel aufgezeichnet und leicht getuscht, sind uns noch mehrere Hundert in dem aufserordentlich reichen Handzeichnungenwerke Rembrandts erhalten. Eigentliche Skizzen, fast farblos in graubrauner Farbe ausgeführt, sind dagegen äufserst selten, und die Aufmerksamkeit ist erst in neuester Zeit auf sie gerichtet. Mehrere darunter sind Vorlagen für Radierungen, die Rembrandt unter der Beihülfe von Schülern ausführte, z. B. die Skizze zu dem grofsen »Christus vor Pilatus« im Besitze von Lady Eastlake zu London. Die Ausstellung hatte zwei interessante kleinere Skizzen aufzuweisen, die wohl beide als erste Idee zu einem Gemälde entstanden: der »Christus am Kreuz« im Besitze von Herrn Karl Hollitscher und »Christus am Marterpfahl« aus der Sammlung des Herrn von Carstanjen. Beide gehören etwa in die gleiche mittlere Zeit des Künstlers, um das Jahr 1646, wie die emailartige flüssige Behandlung und das klare blonde Braun der Färbung beweisen; bei dem »Christus am Marterpfahl« spricht dafür auch die grofse Verwandtschaft der Gestalt Christi mit den verschiedenen männlichen Aktfiguren, die Rembrandt im Jahre 1646 radierte. Gerade diese letztgenannte Skizze ist von aufserordentlichem malerischen Reiz und, in der Hinfälligkeit und Ergebenheit des Christus, von ergreifendem Ernst der Auffassung.

Fast gleichzeitig fällt auch das Hauptstück, das die Ausstellung von Rembrandt aufzuweisen hatte, das unter dem Namen des »Connétable de Bourbon« bekannte grofse männliche Bildnis aus dem Jahre 1644. Dies Bild ist aus der Zeit, in der die »Nachtwache« entstand; dies beweist schon die Pose, die sprechende Bewegung der ausgestreckten Rechten, mit der der Dargestellte, ganz wie Hauptmann Banning Cocq in der »Nachtwache«, seine Rede zu bekräftigen scheint. Die Beleuchtung — das Licht fällt voll auf den Kopf und streift die ausgestreckte Hand — verstärkt noch das Momentane der Auffassung und erhöht die sprechende Wirkung. Die Behandlung ist aufserordentlich geistreich und frei, die Hand ist wie »gemauert«; die Färbung hat den für den Künstler etwa vom Jahre 1637 bis 1644 charakteristischen, glühend warmen bräunlichen Ton, in dem die Lokalfarben ganz untergeordnet sind. Wodurch der Dargestellte zu den Namen des Connétable de Bourbon gekommen ist, vermag ich nicht anzugeben; sicher ist, dass er nichts mit ihm zu thun hat, dass vielmehr der Dargestellte ein Freund von Rembrandt und wahrscheinlich ein Maler war, wie er selbst. Der eiserne Halskragen, die goldene Kette, der Sammetrock mit weiten Ärmeln sind halbphantastische Kostümstücke, mit denen Rembrandt nur sich selbst oder ihm ganz Nahestehende ausstaffierte, und die breite Tocke weist auf den Maler hin.

Rembrandts Schüler und Nachfolger sind ihm in seinem eigentlichen Gebiet, in der religiösen Malerei, im günstigsten Falle nur äufserlich nahe gekommen; die Innerlichkeit der Empfindung, welche den Bildern ihres Lehrers ihren einzigen Wert giebt, geht ihnen fast ganz ab. Ein Bild der Ausstellung, Salomon Konincks »Judas die Silberlinge zurückbringend« (aus der Galerie Wesendonck), ist in dieser Beziehung wohl eines der besten Werke aus Rembrandts Schule: packend in der Darstellung, reich an charaktervollen Köpfen, fein im Ton und Helldunkel. Dagegen ist der grofse Soliman II von Jan Lievens, aus kaiserlichem Besitz, nur ein leeres Dekorationsstück, so nahe es Rembrandt in der phantastischen Ausstattung und in der Beleuchtung und Färbung kommt.

Lievens hat in manchen seiner Bildnisse wie seiner historischen Motive starke venezianische und vlämische Einflüsse, die auf seinen langjährigen Aufenthalt in Antwerpen und mutmafslich auch in Italien zurückgehen. Der Einfluss der vlämischen Schule,



Männliches Bildnis von Rembrandt
in der Galerie Thiem.

namentlich von Rubens und seinen Nachfolgern, macht sich aber auch ohne solche direkten Beziehungen bei manchen holländischen Künstlern geltend, namentlich wenn dieselben monumentalen Aufgaben gegenübergestellt wurden. Pieter de Grebbers »Diana

mit Gefolge am Waldrande« (Eigentum des Dr. Fritz Harck) und drei Gemälde von Gerard Honthorst aus kaiserlichem Besitz, »Hirten Idyll«, »Diana« und »Meleager und Atalante« aus den Jahren 1625, 1627 und 1632, beweisen, wie wenig solche Motive dem Talente der holländischen Künstler entsprachen. Die Richtung der Holländer auf das Individuelle und die dadurch bedingte Abhängigkeit vom Modell, die Abwesenheit einer freien Phantasie und eines dekorativen Sinnes geben diesen Darstellungen einen aufserordentlich nüchternen, platten Charakter; sie erscheinen wie schlecht gestellte lebende Bilder von biederen holländischen Philistern des XVII Jahrhunderts.

Auch wo die holländischen Künstler in Charakterköpfen, historischen Bildnissen und dergleichen mit den vlämischen Meistern wetteiferten, pflegen sie meist hinter diesen sehr zurückzustehen. Die Ausstellung bot einen schlagenden Beweis dafür in der Folge von zwölf Brustbildern römischer Kaiser, die ein holländischer Prinz um das Jahr 1618 dem P. P. Rubens und verschiedenen seiner landsmännischen Künstler in Auftrag gab. Von dieser Folge im kaiserlichen Besitz waren die Arbeiten von Rubens, Tebrugghen und Babueren ausgestellt. Rubens hat sich seine Aufgabe etwas leicht gemacht; sein Kaiser Augustus ist eine flüchtige Improvisation, aber doch eine lebensvolle farbige Dekoration, der volle Kenntnis der Antike zu Grunde liegt. Die Köpfe von Tebrugghen und Babueren, die hier als gefeierte Stilisten und Römlinge mit Rubens in die Schranken treten durften, sind dagegen widerliche Karrikaturen von aufgeblasenen, wachsfarbenen Masken, die weder nach der Antike studiert, noch dem Leben entlehnt sind.

Die grofse Kunst in Holland war bis auf Rembrandt (und genau genommen, ihn allein ausgenommen), nicht die historische Malerei, wie die Zeitgenossen glaubten, sondern die Porträtmalerei; sie war zugleich die hohe Schule für die holländische Kunst, die dadurch in die Richtung auf das Nationale und Individuelle, der sie in erster Linie ihre Gröfse verdankt, recht eigentlich hineingedrängt wurde. Langsam aber stetig entwickelte sich diese Kunst in Holland schon seit der Mitte des XVI Jahrhunderts; selbst die kleinste Stadt hat ihren tüchtigen Bildnismaler, der seine Landsleute bald einzeln abkonterfeit, bald als Mitglieder der Schützengilde oder im Vorstand von Waisenhäusern darstellt. Das in jahrzehntelangem Kampf um Freiheit und Glauben mächtig gesteigerte Selbstgefühl und die Freude an der erstrittenen Selbstregierung will seinen künstlerischen Ausdruck haben: wie in Italien das Zeitalter des Quattrocento im Grabmonument, so findet es in Holland seinen Ausdruck im Bildnis. Die Bildnismaler sind daher auch allerorten die angesehensten und vornehmsten Künstler; ihre Zahl ist ganz aufserordentlich: in der ersten Hälfte des XVII Jahrhunderts sind auf einen Flächenraum von etwa hundert Quadratmeilen mehrere hundert Bildnismaler thätig.

Ist es überhaupt schon schwieriger, den Künstler in einem Porträt zu erkennen, wie in jedem anderen Bilde, so machen es die Einfachheit und Naivetät der Auffassung und Behandlung, das volle Aufgehen in der Person des Dargestellten und die Abwesenheit aller Manier, die völlig gleiche Tracht und die Ähnlichkeit der Typen vielfach ganz besonders schwer, die holländischen Bildnisse dieser Zeit auf ihren Meister zu bestimmen. Dies um so mehr, da kaum der zehnte Teil dieser Maler bis vor wenigen Jahren überhaupt bekannt war und in Folge dessen die zahllosen, überall zerstreuten holländischen Bildnisse auf einige wenige Kollektivnamen, wie Mierevelt, Ravesteyn, Frans Hals, kritiklos getauft wurden. Unter den zahlreichen holländischen Porträts der Berliner Ausstellung waren deshalb verschiedene, die der

Katalog unbestimmt gelassen hatte, und andere, die nur vermutungsweise dem einen oder anderen Künstler zugeschrieben waren. Auch während der Ausstellung haben sich nur einige darunter mit Sicherheit bestimmen lassen.

Der ältesten Richtung gehörte ein männlicher Kopf in der Art des W. van Valckert an, den Herr Professor Müller ausgestellt hatte. Dem jüngeren Nachfolger desselben in Amsterdam, dem aus Antwerpen gebürtigen C. van der Voort, hatte der Katalog das tüchtige Brustbild einer jungen Frau, im Besitze des Herrn A. Gwinner zugeschrieben; dasselbe trägt aber die volle und echte Bezeichnung J. v. Ravesteyn f. 1626. Der gefeiertste Porträtmaler Hollands, Michiel Mierevelt, als Schnellmaler berühmt (soll er doch mehr als 4000 Bildnisse in seinem Leben gemalt haben!), war durch ein Frauenbildnis aus der Galerie Wesendonck vertreten; von besonderem Interesse dadurch, dass es laut der Inschrift 1640 von Mierevelt begonnen und von seinem Schwiegersohne Jacob van Delff beendet wurde. Zwei andere Porträts unter Mierevelts Namen, stattliche Bildnisse eines jungen Ehepaares aus dem Jahre 1631, durch K. Hollitscher ausgestellt, waren für den nüchternen, im Ton auffallend kühlen Künstler wohl zu frisch, zu farbig und weich in der Malweise. Vielleicht gehören sie seinem jüngeren Landsmanne Willem van der Vliet, von dem zwei bezeichnete Frauenbildnisse durch die Herren O. Wesendonck und Paul Magnus ausgestellt waren, eines vom Jahre 1633, das andere von 1632; namentlich das letztere in Anordnung und Behandlung dem Frauenporträt bei Herrn Hollitscher sehr ähnlich. Besonders tüchtig in der würdigen Auffassung, der strengen Zeichnung und der feinen Abtönung des schwarzen Kostüms erscheint der Bildnismaler von Leeuwarden, Rembrandts älterer Schwager Wybrandt de Geest, in dem von 1635 datierten Brustbild einer jungen Frau, im Besitz von Herrn Professor Fritz Schaper. Ein ganz ähnliches Frauenbildnis von der Hand des Utrechter Bildnismalers Paulus Moreelse, durch sein zartes Kolorit ausgezeichnet, hatte Herr Professor Knaus zur Ausstellung gegeben. Der Haager Modemaler Jan van Ravesteyn und der Delfter Anthony Palamedes, bekannter durch seine »Gesellschaftsbilder« als durch seine Bildnisse, waren gleichfalls mit charakteristischen Beispielen vertreten, beide mit männlichen Porträts aus der Sammlung James Simon.

Von einem Amsterdamer Konkurrenten des Thomas de Keyser, Dirck van Santvoort, hatte Herr Georg Lachmann das Bildnis eines kleinen Mädchens aus der Amsterdamer Familie Alewyn ausgestellt, ein in kindlicher Haltung und Ausdruck wie in der energischen pastosen Behandlung besonders ausgezeichnetes frühes Werk dieses Künstlers. Ein als Gegenstück ausgestelltes ähnliches Kinderbild, gleichfalls in ganzer Figur und dem Santvoort zugeschrieben (im Besitz des Herrn Heinrich Maas), kann schwerlich von diesem Maler herrühren, da derselbe erst 19 Jahre zählte, als das Bild (1629) gemalt wurde. Auch ist die Behandlung dieses köstlichen kleinen Geschöpfes farbiger und freier als bei Santvoort.

Neben den Werken aller dieser Meister, obgleich auch sie ja ausnahmslos Künstler zweiten Ranges sind, fallen auf der Ausstellung die zahlreichen Bildnisse des Willem Honthorst, die er als Kurbrandenburgischer Hofmaler meist hier in Berlin gemalt hat, unangenehm auf durch ihre Nüchternheit und unkünstlerische Auffassung und Behandlung. Trotzdem war gerade dieser Maler der bevorzugte Bildnismaler des Oranischen Hauses und der mit ihm verwandten Fürsten.

Mit *Frans Hals,* dem Bildnismaler des stolzen Haarlem, trat ein grofses und eigenartig veranlagtes Talent in die Reihe der holländischen Porträtmaler. Seine einzige Begabung, die Persönlichkeit voll und doch im flüchtigen Moment zu erfassen

und zugleich diesen Augenblicksbildern in der malerischen Behandlung den entsprechenden Ausdruck zu geben, verleiht seinen Gemälden eine so eigenartige Erscheinung, dass sie, im Gegensatz gegen fast alle gleichzeitigen Bildnismaler Hollands, auf den ersten Blick ihren Meister verraten.

Die Ausstellung hatte mehrere sehr bezeichnende Gemälde von Frans Hals aufzuweisen, ausschliefslich Bildnisse in kleinem Format. Darunter ein Jugendwerk, das wohl das früheste bisher bekannte Werk des Künstlers ist (nach der Tracht um 1610 gemalt): »der Mann mit dem hohen Hut« im Besitz von Professor L. Knaus. Noch sorgfältig und, neben späteren Bildern, teilweise selbst noch etwas ängstlich wie mit dem Spitzpinsel ausgeführt, aber in der Auffassung, in der koketten, kecken Haltung schon ganz Frans Hals. Köstliche kleine Meisterwerke sind die beiden Bildnisse, welche Ihre Majestät die Kaiserin Friedrich und Herr Wilhelm Gumprecht ausgestellt hatten: der »Prediger Theodor Schrevelius« vom Jahre 1628 und ein »Mann in den Vierzigern«, etwa aus dem Jahre 1655. Letzteres hatte das Jahrbuch 1883 in einer sehr gelungenen Radierung von W. Hecht gebracht; von ersterem geben wir hier eine ebenso treue wie eigenartige und meisterhafte Wiedergabe in dem Stich von Krüger. Die malerische, flächige Behandlungsweise und der klare graue Ton des Bildes sind in diesem Stich treuer und frischer zum Ausdruck gebracht, wie in irgend einer mir bekannten Radierung nach Hals; ein schlagender Beweis, dass der Stichel, in richtiger Weise gehandhabt, selbst in der Wiedergabe der malerischsten Bilder mit der Radiernadel erfolgreich zu wetteifern im Stande ist. Krüger ist wohl angeregt zu seinen Versuchen in dieser Richtung durch die vortrefflichen Stiche von Jonas Suyderhoef nach F. Hals. Eines der ausgestellten Bildnisse des Künstlers, »der Geistliche Wickenburg«, im Besitz des Herrn Berthold Richter, war von besonderem Interesse als Skizze für einen solchen Stich von Suyderhoef; die gleiche Gröfse, die Wiedergabe von der entgegengesetzten Seite und die ganz flüchtige Behandlungsweise des Bildes lassen keinen Zweifel an dieser Bestimmung des Bildes. Nach der Behandlung gehört diese Skizze, die in ihrer Art einzig zu sein scheint, in die späte Zeit des Künstlers.

Die überraschend lebendige und malerische Art des Frans Hals musste ihre Wirkung in weite Kreise der holländischen Maler tragen. Unter seinem Einfluss ist die Genremalerei erst selbständig geworden und ihm verdankt die Bildnismalerei in Holland ihre völlige Freiheit in malerischer Anordnung und subjektiver Anschauung. Kein Wunder, dass die Bildnismaler von Haarlem sämtlich mehr oder weniger stark von Hals beeinflusst sind. Mehrere Bildnisse der Ausstellung waren charakteristische Beispiele dafür: so das tüchtige Frauenbild von Jan Verspronck aus dem Jahre 1642 [1]) im Besitze von Direktor A. Conze, ein nicht mit Sicherheit zu benennendes männliches Brustbild im Besitze von Legationsrat von Dirksen, ganz im Anschluss an Hals' spätere Zeit, sowie das Porträt einer jungen Frau aus der Simonschen Sammlung; flüssig und malerisch unbestimmt in einem feinen grauen Tone gemalt. Die Bezeichnung dieses Bildes als ein Werk des Jan de Bray giebt mehr die Richtung an, der das Bild angehört, als dass der Künstler selbst dadurch mit Sicherheit bestimmt wäre; die Bildnisse des Jan de Bray haben manches Verwandte, aber auch wesentliche Verschiedenheiten, die auf einen dritten Künstler schliefsen lassen. Von der Hand desselben Malers ist ein Porträt, welches unter der irrtümlichen Bezeichnung Jacob Backer aus der Galerie Wilson in Paris in die Sammlung Bösch in Wien gekommen war.

---

[1]) Die letzte Zahl ist undeutlich und zweifelhaft.



Gem. von Frans Hals

Gest. von Albert Krüger

16

Nicht lange nach Frans Hals gewinnen zwei andere Maler hervorragenden Einfluss auf die holländische Porträtmalerei: der eine ist Rembrandt, der diesen Einfluss unmittelbar durch seine zahlreichen Schüler und sein Vorbild ausübt, der andere van Dyck, dessen Gemälde auch auf die holländischen Künstler vielfach einen überwältigenden Eindruck machten. Dieser doppelte und vielfach sich durchkreuzende Einfluss bestimmt im Wesentlichen die holländische Porträtmalerei in der Zeit etwa von 1640 bis 1670; keineswegs in besonders günstiger Weise. Rembrandts völlig subjektive Kunst reflektiert in seinen Nachfolgern mehr in ihren Aeufserlichkeiten: seine Beleuchtung durch grell einfallendes Licht, seine derbe Malweise, seine unbestimmte, konturlose Zeichnung mussten, sobald der Geist des Meisters fehlte, die Einfachheit und Naivetät, die das Bildnis verlangt, beeinträchtigen; barock in der Erscheinung, besitzen diese Bildnisse von Rembrandts Schülern und Nachfolgern auch nicht mehr die Wahrheit und Frische der Individualität, welche die Bildnisse der älteren holländischen Meister auszeichnen. In der Ausstellung legten die Porträts von Govaert Flinck, von Jacob Backer, von Jan Lievens, von Juriaen Ovens [1]), meist aus kaiserlichem Besitz hinreichend Zeugnis dafür ab. Andererseits wirkte auch das Vorbild des A. van Dyck durch die äufsere Eleganz, die Pracht der Kleider, die gesuchten Stellungen in seinen Nachahmern verflachend und entnervend auf die holländische Bildnismalerei; die Bilder von Pieter Nason, Adriaen Hannemann, Jacob Vaillant waren der Beweis dafür, während Pieter Lely und Cornelius Janssens in England Dank den schönen Modellen, die sie zu malen hatten, eine gewisse äufsere Eleganz und Lieblichkeit vor jenen Malern voraushaben. Die beiden dem C. Janssens zugeschriebenen Bilder erschienen mir nicht als eigenhändige Werke dieses Künstlers; dagegen könnte das ihm nur verwandt bezeichnete Frauenbild im Besitze des Herrn E. Broicher wohl ein besonders einfach aufgefasstes ausgezeichnetes Werk dieses Künstlers sein, das er nach seiner Rückkehr nach Holland gemalt haben müsste.

Die Verflachung der grofsen Kunst hatte auf die Entwickelung der Kleinmalerei zunächst keinen nachteiligen Einfluss. Die Blüte derselben, insbesondere der Genremalerei, fällt in Holland etwa zwischen die Jahre 1650 bis 1670; sie machte ihren Einfluss auch auf die Porträtmalerei geltend, indem eine Reihe der tüchtigsten Genremaler Bildnisse im Kleinen malten und ihre genrehafte Auffassung teilweise auch auf die eigentlichen Bildnismaler übertrugen. Der Vorgang Terborchs war hier entscheidend; seine im Kleinen so aufserordentlich stilvollen Bildnisse, in denen, bei anscheinend gröfster Einfachheit in der Anordnung und Auffassung, Vornehmheit der Auffassung, treffende Charakteristik und Feinheit der Farbenzusammenstellung und Abtönung in vollendetem Einklange stehen, waren das Vorbild für die jüngeren Künstler. Die Berliner Ausstellung hatte vier solcher Bildnisse des Terborch aufzuweisen: ein kleines Frauenbild im Besitz von Herrn Adolf Thiem, ein zweites aus der Sammlung James Simon, sowie zwei Bilder der Galerie Wesendonck. Von Kaspar Netscher waren aus kaiserlichem Besitz zwei ähnliche Bildnisse in kleinem Format ausgestellt, ein drittes von Herrn Legationsrat von Dirksen. Der gleichen Richtung gehörten ein kleines Porträt von Michiel Musscher, ein kleines, tüchtiges Frauenbild von Nicolaes Maes im Besitz Ihrer Majestät der Kaiserin Friedrich (die auch ein grofses Porträt desselben Künstlers ausgestellt hatte), endlich das Bildnis eines jungen Mannes in

[1]) Das einfache tüchtige Männerporträt, welches Herr K. Hollitscher unter Ovens' Namen ausgestellt hatte, stimmt so wenig zu dessen barocken Bildern, dass die Bezeichnung I. O. wohl auf einen anderen Maler gedeutet werden muss.

bunter Tracht, von Herrn Husemann dargeliehen. Letzteres nach der Zusammenstellung der Farben und der Behandlung offenbar von einem Utrechter Maler, dem Jan van Bylaert am nächsten, der kleine Gesellschaftsstücke von ähnlichem Charakter gemalt hat. Eine lange, nur bruchstückweise erhaltene Inschrift auf der Rückseite der Kupferplatte, auf der das Bild gemalt ist, giebt 1639 als Jahr der Entstehung und 32 als Alter des Dargestellten an. Der Auffassung nach scheint das Porträt ein Selbstbildnis; dann könnte dasselbe aber nicht von der Hand des Bylaert herrühren, da dieser 1639 schon 36 Jahre zählte.

Die vlämische Porträtmalerei wird in erster Linie durch Rubens und A. van Dyck bestimmt; daneben erhält sich aber auch eine einfachere, anspruchslosere Auffassung und Wiedergabe der Persönlichkeit, welche der der gleichzeitigen holländischen Porträtmaler verwandt ist. Solche vlämische Bildnisse haben aber auch dann regelmäfsig stärker ausladende Konturen, fetteren Auftrag der Farben, reichere Karnation und breitere Behandlung als die holländischen Bildnisse.

Die Porträts von Rubens und A. van Dyck habe ich schon oben besprochen. Von anderen vlämischen Meistern war das Selbstporträt des Lucas Franchois (Sammlung Thiem) von Interesse durch den engen Anschluss an van Dycks spätere Antwerpener Zeit. Ein ähnliches, bezeichnetes Werk von der Hand dieses Künstlers hat vor einigen Jahren die Galerie von Brüssel erworben; sein bestes Werk ist das unter van Dycks Namen gehende Porträt eines jungen Mannes auf einem Stuhl in der Städelschen Galerie zu Frankfurt. Alle diese Bilder haben durch ihre freie, geschmackvolle Anordnung und den sympathischen Ausdruck eine über ihren künstlerischen Wert hinausgehende Anziehungskraft. Von Cornelis de Vos hatte Baron von Manlich-Lehmann das Porträt eines elfjährigen Knaben ausgestellt, nach der Aufschrift auf einem Briefe in seiner Hand das Bildnis des Joannes de Marschalk aus dem Jahre 1624; in dem fetten Farbenauftrag, der reichen Färbung, der Anordnung vor einer Säulenhalle und der breiten Behandlung ganz unter dem Einfluss von Rubens. Aus demselben Besitz war das Porträt eines kleinen Mädchens ausgestellt, das ein Hündchen auf seinem Schofse füttert, während die Katze vom Tische nascht. Das Bild war im Katalog einem »holländischen Meister um 1640« zugeschrieben; später fand sich die Inschrift »I. Sybillo 1646« im Grunde des Bildes. Wer ist dieser Künstler? — Immerzeel und Kramm führen einen Maler Gisbert I. Sibillo an, welcher Bürgermeister in Weesp war und 1652 ein grofses Regentenstück für das Stadthaus malte; doch lässt sich obige Inschrift nicht recht mit diesem Namen zusammenbringen. Der Maler steht in seiner hellen, reichen Färbung und in den rundlichen Formen der vlämischen Schule näher als der holländischen; insbesondere ist er C. de Vos nahe verwandt. — Ein Künstler, der nach dem einzigen mir bekannten Bilde, dem von Professor Paul Meyerheim ausgestellten »Bildnis eines jungen oranischen Offiziers«, schwer untergebracht werden kann, ist Johan de Pey. Er soll in Baiern geboren sein; nach diesem durch seine geschmackvolle Anordnung, edle Auffassung und feine Färbung ausgezeichneten Bilde, das die Jahreszahl 1645 trägt, ist er unter van Dycks Einflusse gebildet. Ich wüfste um die Mitte des Jahrhunderts in Deutschland keinen Porträtmaler deutscher Herkunft von ähnlichen Vorzügen zu nennen.

Die Ausstellung hatte auch ein Werk des Kleinmeisters unter den vlämischen Bildnismalern, des seltenen Gonzales Cocx, aufzuweisen, das Porträt des Charles de Rym, Baron de Bellem vom Jahre 1667; ein Werk von treffender und doch ungesuchter Charakteristik und feiner malerischer Behandlung (aus dem Besitz Ihrer Majestät der Kaiserin Friedrich).

Die scharfe Ausbildung des Individualismus in Holland hat für die Malerei neben der ausgeprägten Individualität der einzelnen Künstler auch die Verschiedenheit in der Malerei der einzelnen Städte Hollands mit sich gebracht; Verschiedenheiten, die teilweise so wesentliche sind, dass sie eine Betrachtung der holländischen Malerei nach den Hauptstädten, wie sie Woermann und Bredius versucht haben, in manchen Beziehungen rechtfertigen und fruchtbar erscheinen lassen. In der Bildnismalerei ist die Abweichung, namentlich in der früheren Zeit, bei dem naiven Streben der Künstler, sich ganz auf die Wiedergabe der Persönlichkeit zu konzentrieren, weniger scharf ausgesprochen. Nur von so hervorragenden und eigenartigen Porträtmalern wie Frans Hals und Thomas de Keyser kann man behaupten, dass der eine in seinen Bildnissen die selbstbewusste, lebenslustige Patrizierstadt Haarlem, der andere die »deftige« Kaufmannstadt Amsterdam wiederspiegelt; in den Bildnismalern der Bischofsstadt Utrecht verrät sich dagegen der Einfluss von Rom und der italienischen Kunst. Wesentlich schärfer bekundet sich der Lokalcharakter wie die Individualität des einzelnen Künstlers in der Genremalerei. Nach den Sitten und Gewohnheiten der einzelnen Stadt, die sich regelmäfsig in den Aufträgen der Liebhaber verraten werden, gestaltet sich auch das Sittenbild eigentümlich und verschiedenartig. Namentlich gilt dies für die erste Zeit der Genremalerei, so lange zwischen den Städten noch eine gewisse Abgeschlossenheit bestand und so lange Amsterdam noch nicht seine beherrschende Stellung den anderen Städten gegenüber eingenommen hatte, die sich auch in der Kunst aufs Deutlichste fühlbar machte.

Utrecht verrät auch in seinen Sittenbildern die Beziehungen zu Rom; die Bilder des Caravaggio waren die Vorbilder, denen ein Gerard Honthorst, ein Hendrick Terbrugghen, ein Jan Bylaert ihre Halbfigurenbilder mit Soldaten und Dirnen beim Gelage, beim Spiel oder im Liebesgetändel mit fremdem Aufputz und ohne frische Individualität nachbildeten. Terbrugghens »Musicierendes Pärchen«, das Professor Paul Meyerheim zur Ausstellung geliehen hatte, ist ein besonders malerisches, flottes Werk dieses Meisters; und Bylaerts »Pärchen bei der Weinprobe«, im Besitz von Frau von Meyeren, ist wohl das beste Bild des Künstlers in dieser Art. Wie der längere Aufenthalt in Rom auch auf vlämische Künstler in der gleichen Weise einwirkte, zeigt das Beispiel von Theodor Rombouts, von dem die Ausstellung ein grofses, charakteristisches Bild, die »Kartenspieler«, aus kaiserlichem Besitz aufwies, das den Künstler ganz unter Caravaggio's Einfluss zeigt und fast nur in der Färbung Einwirkung von Rubens verrät. Der Künstler ist hier den eben genannten Utrechter Malern kaum überlegen.

Haarlem steht auch in seinem Sittenbilde dem römischen Utrecht durch die Frische und Kraft echt nationaler Kunstschöpfung am entschiedensten gegenüber. Frans Hals ist durch seine porträtartigen Studien aus dem Volksleben seiner Vaterstadt, welche durch ihre meisterhafte Charakteristik, Humor, treffende Auffassung des Moments und malerische Wiedergabe ebenso ausgezeichnet sind wie seine Bildnisse, der Befreier des Sittenbildes für Holland geworden.[1]) Seine Söhne, P. de Grebber, H. Pot und andere Haarlemer Künstler folgen ihm darin mit mehr oder weniger Glück.

Bei dem Leydener Genrebild macht sich unverkennbar die Universitätsstadt, machen sich die Liebhabereien des Professors geltend. Motive der wissenschaftlichen Arbeit wie »Gelehrte in ihrem Studierzimmer«, die »Philosophen«, die »Alte beim

---

[1]) Das einzige Bild dieser Art auf der Ausstellung, der »Rommelpotspieler«, ist nur eine Atelierwiederholung aus der gröfseren Komposition im Besitze des Grafen Mniszcek in Paris.

Bibellesen«, wie sie der junge Rembrandt malte, so lange er in seiner Vaterstadt war, und wie sie die Lieblingsvorwürfe für Gerard Dou, Gaesbeeck, Staveren, A. de Pape und andere Nachfolger Rembrandts in Leyden sind, wechseln mit Motiven der Erholung von der Arbeit, namentlich bei der Musik, und mit einfachen Scenen des gemütlichen häuslichen Lebens, wie sie Gerard Dou und sein Schüler Frans Mieris malten. Auf der Ausstellung waren Beispiele dieser Richtung: Dou's »Mädchen am Fenster«, im Besitz des Herrn K. Hollitscher und »der Knabe am Fenster« der Seifenblasen macht, von Freiherrn von Heintze ausgestellt; letzteres nach der Bezeichnung von H. Wost, einem bisher ganz unbekannten Künstler, der sich, ohne besondere eigene Begabung, an frühe Werke des Dou anlehnt. Auch der satirische Witz des Jan Steen und die moralischen Sentenzen, die er so gern in seinen Bildern anbringt, verraten den Geschmack des Professors. Der grofse Humorist unter den holländischen Genremalern war auf der Ausstellung in mehreren interessanten Bildern vertreten. Die »Familienscene« (im Besitz von Herrn K. Hollitscher) ist ein äufserst gemütliches Motiv aus Steens eigener Kinderstube; die »Rauchenden Frauen« aus kaiserlichem Besitz sind besonders durch den feinen Ton ausgezeichnet; der »Vorleser in der Dorfkneipe«, von Herrn Gumprecht ausgestellt, steht in dem kräftigen, warmen Zimmerton, wie in den Typen der Bauern einem farbigen A. van Ostade aus dessen mittlerer Zeit nahe; die »Abfahrt vom Wirtshausgarten«, aus der Sammlung des Herrn Louis Lachmann, ist bei seinem Umfang von ungewöhnlich guter Zeichnung, lebendiger Komposition und feiner malerischer Behandlung, zugleich reich an köstlichen Gestalten und gesundem Humor.

In ähnlicher Weise liefsen sich auch bei den anderen Kunststädten Hollands noch einzelne Beziehungen ihrer Genremaler zu der Eigenart der Stadt und ihrer Liebhaber herausfinden, aber sie treten doch zurück hinter den allgemeinen nationalen Zug, der verschiedene Richtungen der Genremalerei fast gleichzeitig und in ganz verwandter Weise an den meisten Kunstorten Hollands aufblühen lässt, fowie hinter den Einfluss von ein paar hervorragenden Malern, die gleichmäfsig die Genremalerei von ganz Holland fesseln und anregen.

Ein solcher in Holland schon früh und fast an allen Orten ausgeübter Zweig des Sittenbildes ist das Gesellschafts- und Soldatenstück: die Schilderung einer Klasse der Gesellschaft, die sich zuerst nach den Freiheitskriegen und in Folge derselben hervordrängte, und deren emanzipiertes malerisches Treiben die Künstler anzog und nicht selten auch in ihre Kreise lockte. Diese »Gesellschaften«, diese Unterhaltungen junger Offiziere und Kavaliere mit reich aufgeputzten Damen beim Mahl, beim Spiel, bei Musik oder Tanz, sind häufig, wenn nicht in der Regel Scenen aus holländischen Bordellen, freilich vielfach so dezent und beinahe steif vorgetragen, dass man an eine »vornehme Gesellschaft« denken könnte, wie diese Motive in den Katalogen früher meist bezeichnet zu werden pflegten. In Haarlem malen Dirck Hals, Hendrick Pot und verschiedene Söhne von Frans Hals, in Amsterdam Duyster, Codde, Simon Kick, Quast und Pieter Potter, in Utrecht Jacob Duck, M. Stoop und Bylaert, in Delft Anthony Palamedes, im Haag A. van der Venne und der Amsterdamer Esajas van de Velde, in Dordrecht J. Olis, in Rotterdam L. de Jonghe, in Alkmaar W. Bartsius jeder in seiner Weise solche Gesellschaftsstücke, die unter sich nahe verwandt erscheinen. Die Berliner Ausstellung war auffallend arm an Bildern dieser Art, die sonst in deutschen Privatgalerien besonders zahlreich vertreten sind: das »Liebespaar« und die »Lustige Gesellschaft«, dem Simon Kick zugeschrieben (aus der Galerie des Freiherrn von Heintze), vertraten allein diese Richtung. Für Kick waren weder die

Motive noch die Färbung und Behandlung charakteristich; nach den Typen, nach der Komposition und Färbung erschienen mir die Bilder als Werke des Hendrick Pot, der hier in einzelnen Figuren und in dem einen Bilde auch in der Komposition seinem Landsmann Dirck Hals auffallend verwandt ist.

Mehrere der gröfsten Genremaler Hollands gehen gleichfalls aus dieser Richtung hervor, die sie nur veredeln und zur höchsten künstlerischen Vollendung ausbilden; so Gabriel Metsu und vor Allem Gerard Terborch. Von *Terborch* besitzen wir noch verschiedene Soldatenstücke, meist Wachtstuben, die er malte, als er erst achtzehn bis zwanzig Jahre alt war. Ähnliche Motive hat der Künstler gelegentlich auch später noch gemalt: ein kürzlich im Kunsthandel in Wien aufgetauchtes Gemälde stellt, in reicher Komposition, die Ausplünderung von Reisenden dar. Wie dieses Bild, schon nach dem Kostüm, erst nach der Mitte des Jahrhunderts entstanden sein kann, so gehört auch ein Bild mit gröfseren Figuren, welches erst durch die Berliner Ausstellung bekannt geworden ist, der mittleren Zeit des Künstlers, etwa dem Jahre 1660 an: einem jungen Soldaten, der eingeschlafen ist, bläst ein Kamerad Rauch ins Gesicht; ein dritter schaut schmunzelnd zu. Das Bild hatte der Besitzer, Herr Karl Schnitzler, als ein Werk des M. Sorgh angemeldet; aber die Typen, der feine graue Ton, die Fleischfarbe und Zeichnung verraten Terborch auf den ersten Blick. Leider ist das Bild, dessen Farbe sich, wahrscheinlich in Folge eines ungünstigen Trockenmittels, in verschiedenen Teilen des Bildes zusammengezogen hat und wie geronnen erscheint, durch ältere Restauration beschädigt.

Metsu's früheste Jugendwerke, »Gesellschaftsstücke« von lüderlichen Motiven, sind auch derb und lüderlich gemalt; er selbst scheint nicht lange Gefallen daran gefunden zu haben, da er bald darauf einen ganz abweichenden malerischen Vorwurf sich wählte: grofse Auslagen von Fischen und totem Federvieh im vollen Tageslicht. Der gelegentliche Besuch einer Schmiede regte den jungen Künstler dann wieder nach anderer Richtung an. Das malerische Innere mit seinen unregelmäfsigen Einbauten und zahlreichen Werkzeugen, die Wirkung des Feuers in dem düstern, rauchgeschwärzten Raum fesselten ihn so, dass er kurz nach einander nicht weniger als vier meist gröfsere Bilder malte, welche das Innere einer Schmiede darstellen: eine jetzt in der Galerie zu Stockholm, eine andere im Privatbesitz in Holland, ein kleineres, künstlerisch schon sehr vorgeschrittenes Bild von grofser Feinheit im Besitz von George Salting in London, ein viertes endlich in der Galerie des Herrn Karl Hollitscher (1881 in der Versteigerung Beurnonville in Paris), welcher das Bild zur Ausstellung gegeben hatte. In einem klaren, etwas einförmig grauen Ton hat der Künstler die zahlreichen Einzelheiten mit grofser Breite und malerischem Geschick behandelt. Freilich von jener Intimität der Auffassung, von jener Delikatesse der Ausführung, die den Künstler zu dem glücklichsten Darsteller des bürgerlichen Familienlebens machten und in seinen malerischen Vorzügen an die Seite von Terborch, P. de Hooch und Jan Vermeer stellen, ist hier noch wenig zu merken; erst die Übersiedelung nach Amsterdam 1650 und die Schule, die er unter der Einwirkung von Rembrandts Gemälden durchmacht, bringen ihn zur Erkenntnis seiner eigentlichen Begabung und bald auch auf die Höhe seines künstlerischen Vermögens.

Neben den »Gesellschaftsstücken« werden gleichzeitig die Sittenbilder mit Darstellungen aus dem Bauernleben fast in allen Städten Hollands mit künstlerischer Thätigkeit gemalt. Das grofse Bauernbild des Pieter Aertsen und seiner Nachfolger war durch die Richtung des alten Pieter Brueghel verdrängt worden, welche vlämische

Künstler nach Holland gebracht hatten. Vinckboons' »Prassende Soldaten im Bauernhaus«, aus kaiserlichem Besitz zur Ausstellung gegeben, ist ein besonders reizvolles kleines Gemälde dieser Richtung, die noch in der Weise des XVI Jahrhunderts Landschaft und Allegorie mit dem Sittenbild vermischt und noch kaum über eine typische Ausbildung der Figuren hinausgeht. Eine völlig selbständige und künstlerische Wiedergabe des bäuerischen Sittenbildes verdankt die holländische und verdankt nicht weniger auch die vlämische Schule einem Künstler, der beiden Schulen gemeinsam ist und auf beide einen gleich starken und nachhaltigen Einfluss geübt hat: *Adriaen Brouwer*. Über Brouwers künstlerische Entwickelung sind wir jetzt über das Feld der Vermutungen und Hypothesen, auf dem wir uns vor wenigen Jahren noch bewegen mussten, glücklich hinausgekommen. Wir wissen jetzt, dass Brouwer ein Vlame von Geburt, dass er in Holland und zwar in Haarlem unter Frans Hals [1]) seine Schule durchgemacht hat, und dass er in Haarlem und Amsterdam verschiedene Jahre schon als gefeierter Meister künstlerisch thätig war, ehe er 1631 oder wenig früher nach Antwerpen übersiedelte. Als Vlame begabt mit dem Sinn für koloristische Wirkung, freie Anordnung und lebensvolle bewegte Darstellungen, hatte er das Glück in Holland gerade bei dem Meister in die Lehre zu kommen, der seinen Blick für individuelle Charakteristik, für humoristische Auffassung, für Feinheit des Tones und malerische Behandlung, wie kein anderer Künstler, zu öffnen und zu üben im Stande war. Ein ganz aufsergewöhnliches Talent und diese treffliche Schulung haben Brouwer zum ersten ganz selbständigen und künstlerisch in sich abgeschlossenen Genremaler der Niederlande gemacht, der in seiner Art unübertroffen neben den gröfsten Malern aller Zeiten genannt zu werden verdient. Von seinen Zeitgenossen, voran den Künstlern, neidlos in seiner Überlegenheit geschätzt und noch während des ganzen XVII Jahrhunderts von Künstlern und Laien gleichmäfsig verehrt, hat Brouwer einen Einfluss auf die Entwickelung der Genremalerei in Holland, wie in den spanischen Niederlanden gehabt, der bei seinem gesellschaftsscheuen Wesen und seinem kurzen Leben (starb er doch mit etwa 32 Jahren!) doppelt auffällig ist. Die Zahl der Künstler, welche durch die Anregung, die ihnen Brouwers Bilder boten, mehr oder weniger von ihm abhängig sind, ist eine aufserordentlich grofse.

Die Berliner Ausstellung hatte zwei von Brouwers Bildern aufzuweisen; beide der mittleren Zeit des Künstlers, um 1634, angehörend und bisher in der Kunstgeschichte nicht berücksichtigt. Das eine, im Besitze von Herrn W. Gumprecht, hat ein besonderes Interesse als eine in der Kneipe selbst entstandene flüchtige Studie zu den »Rauchern« in der Pinakothek zu München; das zweite, »Zechende Bauern« im Besitz von Herrn Professor K. Bernstein, ist gleichfalls eine kleine, flüchtige Improvisation mit vier Figuren.

Unmittelbar von Brouwer beeinflusst, wie die meisten der Söhne des Frans Hals, ist ein Mitschüler Brouwers, *Adriaen van Ostade*. Charakteristisch ist für das

---

[1]) Die Zeit, zu welcher Brouwer bei Frans Hals in der Lehre war, lässt sich, worauf mich Dr. de Groot aufmerksam machte, ziemlich genau um das Jahr 1623 und 1624 bestimmen, nach einer köstlichen, freilich sehr derben Geschichte, die Houbraken aus dem ersten Lebensjahre der Adriana Hals, der im Juli 1623 getauften Tochter des Frans Hals, erzählt, und für die er sich auf einen Gewährsmann bezieht, der sie »oft aus dem eigenen Munde der Adriana Hals und ihres Gatten gehört habe«. Als die brave Adriana im Jahre 1654 zu Amsterdam den Maler Roestraeten heiratete, der mehrere Jahre jünger war als sie, nahm sie es mit der Angabe ihres Alters nicht sehr genau: sie gab dasselbe um drei Jahre jünger an, als sie nach jenem Taufschein in Wirklichkeit war.

Verhältnis beider Künstler, dass Ostade die frühesten Gemälde Brouwers zum Vorbild nahm, welche dieser um 1626 und 1627 in Haarlem malte und die noch weniger entwickelte Charaktere und sehr bewegte Scenen aus dem Bauernleben darstellen. Daher der Mangel an individuellen Gestalten, die typischen Gesichter, die ausgelassenen Tänze und Gelage in den Bildern Ostade's zwischen den Jahren 1630 und 1640. Noch in dem »Tanz auf der Dorfstrafse« vom Jahre 1640, einem grofsen Hauptwerk der früheren Zeit, klingt diese Richtung des Künstlers aus, während in der warmen, braunen Färbung und in der abendlichen Beleuchtung der Einfluss Rembrandts sich schon geltend macht, unter dem Ostade jene anheimelnde Auffassung des Bauernstandes in seiner behaglichen Existenz und seinem gemütlichen Heim, sowie die malerische Behandlung ausbildet, welcher der Künstler seine hohe Stellung unter den holländischen Malern verdankt. In jenem »Tanz auf der Dorfstrafse« aus der Galerie Wesendonck fällt ein vornehmes, junges Ehepaar unter den wein- und tanzgeröteten Rüpeln auf, das auch in seiner sorgfältigen, an G. Dou erinnernden Behandlung eigentümlich absticht von der breiten Behandlung der anderen Figuren. Doch glaube ich deshalb nicht, dass sie von anderer Hand hineingemalt sind; die Auftraggeber liefsen sich hier, wie wir es in manchen verwandten holländischen und vlämischen Bildern, namentlich von David Teniers, sehen, inmitten ihrer Gutsunterthanen abbilden, denen sie das Fest vielleicht selbst veranstalteten. Die abweichende Behandlung dieser Figuren wird durch die ungewohnte Aufgabe veranlasst sein. Aus dem Jahre 1640 stammt sodann die kleine Halbfigur eines lustigen Trinkers, von Herrn Karl Hollitscher ausgestellt, ein leicht und geistreich behandeltes, in blondem Ton und feinem Helldunkel gehaltenes Bild. Ein ähnliches Motiv in etwas gröfserem Format, der »Bauer am Fenster«, aus dem Besitz des Herrn James Simon, ist in seinem pastosen Farbenauftrag, in der kräftigen, fetten Färbung ein charakteristisches, treffliches Werk der mittleren Zeit des Künstlers, zwischen den Jahren 1650 und 1660. Ein drittes, ganz verwandtes kleineres Bild, der »Trinker«, aus der Sammlung Thiem, war als ein Werk von Adriaens Bruder und Schüler, Isack van Ostade, ausgestellt. Die geistreiche Art, wie in der fetten, hellbraunen Farbe die Figur prima hingeschrieben ist, der leuchtende Ton, der lebendige Ausdruck des derben Burschen, der mit der Rechten seinen Krug fest gepackt hat, ist eines Meisters wie Isack van Ostade durchaus würdig. Doch gestehe ich, dafs ich Ähnliches von diesem Künstler nicht gesehen habe und dass auch die breite, ich möchte sagen, gefetzte Art der Zeichnung nicht seine Handschrift zeigt. Darin wie in der Färbung erinnert das Bild am meisten an Benjamin Cuyp; sollte dieser Meister aber je eine so vorzügliche Studie gemalt haben?

Wie wir jetzt über die früheste künstlerische Thätigkeit Brouwers orientiert sind, dürfen wir auch für einen anderen mit diesem etwa gleichalterigen Genremaler von Haarlem, für Jan Molenaer, eine Beeinflussung durch Brouwer annehmen. Durch Kopien von der Hand des Harmen Hals, des Dusaert und M. van den Bergh sind uns nämlich von Brouwer mehrere reiche Kompositionen mit ausgelassenen Bauernfesten erhalten, ganz in der Art der dem Molenaer geläufigen Motive. Jene Jugendwerke des Künstlers entstanden wahrscheinlich in Amsterdam, wo sie Molenaer nach seiner Übersiedelung um das Jahr 1635 sich zum Vorbild nahm; wie hier Rembrandt auf seine malerische Entwickelung, so hat neben Rembrandt A. Brouwer durch solche Bilder die Änderung in seinen Motiven wie die Umgestaltung seiner Auffassung und Kompositionsweise beeinflusst. Die Ausstellung hatte mehrere sehr charakteristische Gemälde Molenaers aus verschiedenen Zeiten desselben aufzuweisen. Das umfang-

reichste darunter, das »tanzende Paar auf der Strafse«, aus der Galerie des Herrn O. Wesendonck, gehört der Jugendzeit des Künstlers und zeigt noch ganz von Hals beeinflusste derbe Typen, helle Färbung und ungeschickte Kompositionsweise; die vier anderen, meist aus kaiserlichem Besitz, entstanden während seines Aufenthalts in Amsterdam, der mittleren Periode seiner Thätigkeit, und zeichnen sich durch ihre Eigenart vor den gewöhnlichen Werken des Künstlers vorteilhaft aus. Das alte Bauernpaar am Kamin (Eigentum des Herrn Louis Lachmann) heimelt uns an wie ein Bild aus Ostade's bester Zeit; die »lustige Gesellschaft« vom Jahre 1649 ist von besonderem Interesse, weil der Künstler hier seine eigene Familie, wie es scheint, in kleinen, trefflichen Porträts in eine recht derbe Bauerngesellschaft einführte; feiner noch in künstlerischer Beziehung ist die »Bauernschenke«, in der einige Figuren in ihrer geistreichen Zeichnung und Charakteristik dem Jan Steen nahe kommen.

Wie Molenaer und andere jüngere Maler von Haarlem, so ist in Rotterdam Pieter de Bloot durch Werke aus Brouwers früherer Zeit angeregt und bestimmt worden; es fehlt daher auch ihm, wie den Ostades und Molenaer, die Fülle origineller Charaktere, die Brouwer erst später ausbildet. Ein paar jüngere Maler von Rotterdam, Cornelis Saftleven und H. M. Sorgh, haben dagegen durch unmittelbare Beziehungen zum Künstler in dessen späterer Zeit eine reichere individuelle Charakteristik und stehen auch in ihren Motiven dem Brouwer noch näher als jene. Von Hendrick Maertensz Sorgh hatte Herr O. Wesendonck ein gutes, anziehendes Bild, den »Tanz in der Wirtsstube«, ausgestellt, ein Werk aus dem Jahre 1653.

Von geringeren Nachfolgern Brouwers, die wohl meist nur indirekt durch dessen Bilder oder durch andere seiner Nachfolger angeregt sind, hatte die Ausstellung noch aufzuweisen: »eine Baderstube«, bezeichnet Frans de Wilt 1637, ein ziemlich rohes Werk in der Art des A. Both, von einem mir nur noch in einem zweiten ähnlichen Bilde im Privatbesitz bekannten Meister, dessen Biographie noch ganz unbekannt ist; sowie ein ähnliches Motiv, der »Dorfchirurg« von Pieter Verelst, aus dem Jahre 1664. Von demselben Künstler war, gleichfalls (wie das letztgenannte Bild) aus kaiserlichem Besitz, ein grofses Frauenporträt vom Jahre 1653 ausgestellt; nüchtern aufgefasst und glatt gemalt, aber eigentümlich durch die Umrahmung mit grofsen Kürbisranken.

Die Entwickelung des vlämischen Sittenbildes ist noch in höherem Mafse als die des holländischen abhängig von Brouwer, schon weil es in Folge der politischen Verhältnisse eine viel weniger vielseitige und weit weniger individuelle Entwickelung nimmt wie in Holland. Doch steht, sowohl in Folge der Stammesgemeinschaft wie gerade wegen dieses Einflusses von Brouwer auf beide Schulen, das Sittenbild in den spanischen Niederlanden dem holländischen Sittenbilde teilweise sehr nahe. Auf der Ausstellung waren nur einige wenige Bilder dieser Art vertreten. Unter zwei Gemälden des David Teniers, beide Herrn K. Hollitscher gehörig, ist die »Bauernschenke« ein geistreich und leicht behandeltes Werk aus der mittleren Zeit des Künstlers, die schon nicht mehr unmittelbar unter Brouwers Einfluss steht. Die »Dorfschenke« von David Ryckaert ist ein derbes, flüchtiges Bild dieses Künstlers, der gerade unter Brouwers Einfluss in seiner frühesten Zeit einige recht gute Sittenbilder gemalt hat. Guillam van Herp, ein eigenartiger Charakter unter Rubens' Einfluss, war in einem biblischen Motiv, »Jacob segnet Isaak« (wie das vorige aus den kaiserlichen Schlössern), recht unglücklich vertreten; die Figuren sind äufserst manierirt.

In Adriaen Brouwer und in der Richtung der Genremalerei, die sich unter seinem Einfluss oder neben ihm in verwandter Art entwickelte, hatte das holländische Sittenbild in Bezug auf treffende Charakteristik, lebendige Darstellung und humoristische Auffassung einen Höhepunkt erreicht: es sollte aber nach einer anderen Seite hin eine ebenso glänzende, malerisch und namentlich inhaltlich noch bedeutsamere Entfaltung erhalten. Die Anregung dazu ging von Rembrandt aus; sein Geist beherrschte diese Kunst und die grofsen Meister derselben waren unmittelbar oder mittelbar seine Schüler: wie in Leyden G. Dou sein Schüler war, an den sich eine ganze Richtung des Genrebildes anschliefst, so in Amsterdam Nicolas Maes, Carel Fabritius, Pieter de Hooch und indirekt der Delftsche Vermeer, daneben verschiedene unter den in zweiter Linie stehenden Künstlern, wie Esaias Bourfse, Gerbrandt van der Eeckhout und Samuel van Hoogstraeten. Ihnen schliefsen sich Gabriel Metsu, Quiringh Brekelenkam u. A. an, welche durch Rembrandts Vorbild erst in ihre rechte Bahn gelenkt werden. Die Heimlichkeit des holländischen Bürgerhauses, das Behagen des Bürgers in seiner alltäglichen Beschäftigung haben diese Künstler bei aller Einfachheit und Wahrheit mit einem poetischen Zauber zu schildern verstanden, der gerade in unserer modernen Empfindung den lebhaftesten Wiederhall findet. Nur daraus erklären sich die ganz aufserordentlichen Preise, die jetzt für solche Bilder gezahlt werden und die sich von Jahr zu Jahr steigern.

Die Ausstellung hatte von *Pieter de Hooch* ein charakteristisches und gutes, wenn auch kein hervorragendes Werk aufzuweisen: das »Marktgeld« im Besitz des Herrn Berthold Richter. Ein zweites von dem Besitzer als ein Werk des P. de Hooch erworbenes Bild, das »holländische Interieur«, war im Katalog wohl etwas voreilig als ein Werk des Johannes Jansens bezeichnet worden. Die kleine Studie, die von einem Vorraum den Einblick in ein Zimmer gewährt, zeigt in der That in der Anordnung die nächste Verwandtschaft mit einem gleichfalls figurenlosen Innenraum, im Besitz des Herrn Heinrich Brockhaus in Leipzig, in welchem wir, Dank den Forschungen des Herrn Dr. De Groot, jenen trefflichen Schüler des P. de Hooch zuerst kennen gelernt haben. Aber der etwas kühle Ton und die bestimmte Art der Zeichnung dieses mit Jansens' Namen bezeichneten Bildes ist von dem leuchtenden, warmen Ton und der breiten malerischen Behandlungsweise in dem Bilde des Herrn Thiem wesentlich verschieden. Freilich sind auch für P. de Hooch die Färbung und Behandlung dieses Bildes nicht völlig bezeichnend. Immerhin verdiente diese anspruchslose kleine Studie durch seine wunderbar malerische Wirkung unter den Bildern der Ausstellung mit in erster Reihe genannt zu werden.

Von *Quieringh Gerritsz van Brekelenkam*[1]), der durch seine Darstellungen aus dem Leben und Treiben des unteren Bürgerstandes eine ganz eigene Stellung unter den holländischen Malern einnimmt, waren drei Gemälde ausgestellt: zwei aus dem Jahre 1661, die »Fischhändlerin«, im Besitz von Herrn Karl Hollitscher und der »Gemüsemann«, aus der Sammlung Wesendonck; namentlich letzteres in seiner gemütvollen Auffassung, seiner sonnigen Beleuchtung und warmen Färbung ein besonders anziehendes Bild des Meisters; ein drittes Bild, ein »Familienbildnis« in kleinem Format, aus dem Besitz des Herrn von Kaufmann, ist ausgezeichnet durch

---

[1]) Die Berliner Ausstellung von 1883 enthielt ein Q. M. Brekelenkamp bezeichnetes Gemälde; die daraus abgeleitete Vermutung, dass das M. sich auf den Vaternamen bezöge, ist durch die urkundliche Feststellung dieses Namens (Gerrit) hinfällig geworden. Dadurch wird die Echtheit der auch sonst auffallenden Bezeichnung jenes Bildes überhaupt zweifelhaft.

die energische Zeichnung und Malweise in einem klaren, braunen Ton und die lebendige Charakteristik der einzelnen Mitglieder dieser hässlichen Familie.

In welchem Mafse diese Richtung der Genremalerei von Rembrandt abhängig war, beweist der Verfall derselben unmittelbar nach dem Tode des grofsen Meisters; selbst ein Nicolaes Maes und ein Pieter de Hooch verfallen unrettbar der Manier und dem Zopf. Das Sittenbild, das bis in den Anfang des XVIII Jahrhunderts noch eine dürftige Existenz fristet, entfernt sich mehr und mehr von der Natur und von dem Zusammenhang mit dem nationalen Leben. Die Naivetät, welche die Zeit nicht mehr besitzt, sucht sie in der Kinderwelt oder in einer geträumten Schäferwelt; aber die eine wie die andere wird durch die eigene falsche Empfindsamkeit angekränkelt, und die Glätte der Behandlung macht die Kälte und Unwahrheit der Empfindung doppelt störend. Von Gemälden dieser Zeit in der Ausstellung waren die »Trommler« von Adriaen van der Werff, im Besitze des Professors von Kaufmann, und die »Schäferscene« von Adriaens Bruder Pieter van der Werff, von Herrn Valentin Weisbach ausgestellt, charakteristische, in ihrer Art besonders gute Werke. In dem »Eremit« vom jüngeren Frans van Mieris, aus dem Jahre 1713, zeigt sich dagegen die volle Erstarrung einer Kunst, deren Blüte zwei Menschenalter früher lag.

Die lokale Verschiedenheit der Kunst in den einzelnen Städten von Holland macht sich am stärksten in einem Zweige der Malerei geltend, bei dem man dies von vornherein wohl am wenigsten vermuten sollte, im Stillleben. Der Charakter der einzelnen Stadt, eine hervorragende Beschäftigung oder Industrie ihrer Bürger oder eine besondere Liebhaberei derselben erscheinen oft in eigentümlich schlagender Weise in den Motiven der Stilllebenmaler des einen oder anderen Ortes ausgeprägt. Sie gaben dieselben wohl deshalb so unverfälscht und naiv wieder, weil ihre Kunst sehr wenig geachtet und schlecht gezahlt war und daher durch Nebenrücksichten oder fremde Einflüsse nur wenig bestimmt wurde. In Utrecht, das früh schon durch seine Blumenzucht berühmt war, beschränken sich die Maler, die meist von aufsen zugegezogen waren, auf die Darstellung von Blumen und Früchten; in dem reichen, lebensfrohen Haarlem malen zahlreiche Künstler die Freuden der Tafel, den vollbesetzten Tisch des reichen Patriziers wie das einfache Mahl des ärmsten Bürgers; die gelehrte Universitätsstadt Leyden unter der Führung seiner orthodoxen Theologen verlangt Stillleben zur Verherrlichung der Gelehrsamkeit, aber mit devoter Anspielung auf die Nichtigkeit derselben; im Haag malen die Künstler die Beute, welche die Fischer von Scheveningen zu Markt bringen; in Amsterdam endlich, wo spät erst das Interesse am Stillleben erwacht, machen sich bereits rein malerische und dekorative Zwecke für die Wahl der Motive geltend, bis gegen Ausgang des Jahrhunderts die Liebhaberei für Blumen, namentlich für Tulpen und Hyacinthen, die Blumenmalerei in den Vordergrund drängt. Erst damals tritt — ein bezeichnendes Merkmal für den Charakter der Zeit — die Stilllebenmalerei aus ihrer bescheidenen Stellung heraus: Maler wie Jan Weenix und J. van Huysum sind die gefeiertsten Künstler ihrer Zeit. — Wenn wir an dem einen oder anderen Ort einzelne Künstler eine abweichende Richtung verfolgen sehen, so ist die Aufgabe, für diese Ausnahmen die Ursachen zu erkennen und die Beziehungen herauszufinden, kaum weniger interessant wie die Auffindung der Regeln, von denen sie die Ausnahme sind.

Die Stilllebenmalerei lässt auch klarer als die meisten anderen Zweige der holländischen Malerei die Bestimmung der Bilder erkennen und gestattet daraus Rückschlüsse auf ihre Besteller. Wie in Holland der Privatmann überhaupt fast der einzige

Auftraggeber und Käufer von Bildern war, sei es als Mitglied einer Korporation, sei es für den Schmuck seines Heims, so lässt sich für das Stillleben aus den Motiven derselben, wie aus den Inventaren und Akten der Zeit die Bestimmung der Bilder im Hause und der Charakter der Besteller besonders deutlich erkennen. Für die Jagdschlösser waren die grofsen Dekorationsbilder mit totem Wild bestimmt, in den Gartenpavillons finden die Bilder mit lebendem Federwild ihren Platz, die »Frühstückstische«, die »Silbergeräte« u. dergl. schmückten das Esszimmer, Blumenstücke das Wohnzimmer, während die Fischstücke die Auslagen der Fischhändler, Darstellungen mit Gemüsen oder totem Wild die Läden der Gemüse- oder Geflügelhändler zierten. War doch das Haus auch des kleinsten Bürgers in Holland häufig mit Gemälden geschmückt, nicht selten sogar mit Gemälden hervorragender Maler, welche ihre Bilder um wenige Gulden in den Handel geben oder sie an ihre Bäcker, Schneider und ähnliche Gläubiger gegen kleine Haushaltungsschulden abtreten mussten; ein Grund mehr für die Volkstümlichkeit der Malerei und dadurch wieder für die Verbreitung und Vertiefung des malerischen Sinnes in Holland.

Die Berliner Ausstellung bot eine solche Fülle mannigfaltiger Stillleben der holländischen wie der vlämischen Schule und darunter eine solche Zahl malerischer Meisterwerke, wie sie keine öffentliche Sammlung aufzuweisen hat und wie sie auch in keiner Ausstellung bisher vereinigt war. Das Verdienst, das Interesse der Berliner Sammler in dieser Richtung, wie überhaupt in der Richtung des spezifisch Malerischen geweckt zu haben, gebührt unseren Künstlern, die selbst im Sammeln solcher Gemälde vorangegangen sind. So reichhaltig die Ausstellung durch treffliche Stillleben beschickt war, so war damit der Bestand solcher Gemälde im Berliner Privatbesitz keineswegs erschöpft; waren doch auch in der Ausstellung von 1883, deren Werke diesmal ausgeschlossen waren, eine beträchtliche Zahl vorzüglicher Stillleben vereinigt gewesen, die sich fast ausnahmslos (namentlich in der Galerie von Professor Knaus) auch jetzt noch in Berlin befinden.

Die Blüte der Kunst in Utrecht während des XVI Jahrhunderts und die dauernden Beziehungen derselben zu der fremden, namentlich zur italienischen Kunst bereiten hier der Malerei des XVII Jahrhunderts mit zuerst in Holland eine Pflegestätte; und damit auch dem Stillleben. Auch hierin macht sich wieder die Abhängigkeit von fremder Kunst geltend, jedoch nicht von römischer, sondern von vlämischer Kunst. Antwerpener Künstler und südholländische Maler, welche mit jenen in Antwerpen unter dem Einflusse des Jan Brueghel grofs geworden sind, lassen sich in Utrecht nieder. Die Blumensträufse, Teller mit Früchten und ähnliche Motive von der Hand der beiden A. Bosschaert, von B. van Asteyn, B. van der Ast u. A., die etwa gleichzeitig seit dem ersten Jahrzehnt des XVII Jahrhunderts in Utrecht thätig waren, sind mehr oder weniger nüchterne Nachahmungen ähnlicher Bilder des Blumen-Brueghel. Auf der Ausstellung waren zwei solcher Bilder, Blumensträufse des Balthasar van der Ast, charakteristische, aber geringere Werke dieser Art. Ein sehr einfaches Blumenstück mit der Aufschrift Anthony Claesz Fe. 1644, aus kaiserlichem Besitz, zeigte einen in Zeichnung und Färbung flauen, geringen Künstler derselben Richtung, der in Amsterdam etwa um 1625—1650 thätig war. Ein im Katalog als »Art des B. van der Ast« bezeichnetes kleines Stillleben, ein brauner, irdener Krug mit einem Straufs von Blumen im Besitz des Herrn J. Simon, halte ich für die Arbeit eines älteren Künstlers vom Ausgange des XVI Jahrhunderts, der in der Feinheit des kühlen Tones und in der sauberen und bestimmten Zeichnung dem B. van der Ast wesentlich überlegen ist. Gelegentlich

kommen solche Blumenstücke schon in der früheren Zeit des XVI Jahrhunderts vor, freilich wohl mit der Bestimmung als Einsätze von Schränken oder anderer Möbel zu dienen; so besitzt das Museum in Münster zwei verwandte kleine Blumensträufse von der Hand des bekannten Münsterschen Malers Ludger tom Ring d. A.

Unter dem Einfluss eines Künstlers der eben charakterisierten Richtung der Utrechter Stilllebenmaler[1]) ist auch der gefeiertste Stilllebenmaler Hollands, *Jan Davidsz de Heem,* grofs geworden. Mehrere Bilder, welche Früchte in einem chinesischen Teller, oder einen Nachtisch von Früchten darstellen und in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre entstanden, sind ganz in der Art ähnlicher Bilder von B. Asteyn und diesem keineswegs überlegen. Seine freiere künstlerische Ausbildung verdankte Jan de Heem erst seinem Aufenthalte in Leyden in den Jahren 1627 und 1628, sowie namentlich seiner längeren Übersiedelung nach Antwerpen. Hatte er in Leyden seinen malerischen Sinn entwickelt, so verdankte er dem Vorbilde des Daniel Seghers seine Vertiefung in das Studium der Pflanzen, die Sorgfalt und Meisterschaft in der Zeichnung und Durchführung derselben, durch welche er seinen Ruf als erster Meister des Stilllebens begründet hat. Sein wechselnder Aufenthalt in Antwerpen und Utrecht, sein langes Leben, sein Ruf und seine grofse Thätigkeit haben nicht wenig dazu beigetragen, die Verschiedenheit zwischen der vlämischen und holländischen Stilllebenmalerei nach verschiedenen Richtungen hin auszugleichen und eigentümliche Vorzüge der einen Schule auf die andere zu übertragen.

Die Berliner Ausstellung hatte keines von J. de Heems Bildern aufzuweisen, während 1883 mehrere derselben ausgestellt waren. Dagegen waren von seinem Sohne und getreuen Nachfolger, Cornelis de Heem, der dem Vater oft sehr nahe kommt, nicht weniger als vier gute und charakteristische Werke vertreten; eines darunter, das »grofse Frühstück«, im Besitz von Professor P. Meyerheim, durch seine grofsartige Komposition, die reiche, harmonische Färbung, die breite Behandlung eines der besten Werke, die mir vom Künstler bekannt sind.

Von einem Frankfurter Künstler, der seinem Lehrer Jan de Heem sein Bestes verdankt und durch seinen langen Aufenthalt in Holland fast als holländischer Maler betrachtet werden darf, von *Abraham Mignon,* hatte Herr Adolph Thiem ein kleines Gemälde mit »totem Geflügel« ausgestellt, das weitaus das vollendetste Werk dieses Künstlers ist, welches ich kenne. In der Pracht und Harmonie der Färbung, im Schmelz der Farben, in der Wahrheit und miniaturartigen Durchführung, mit welcher die einzelnen Vögel wiedergegeben sind, kommt hier Mignon seinem Lehrer Jan de Heem völlig gleich.

Fast gleichzeitig mit Utrecht entwickelt sich auch in Haarlem eine eigenartige Stilllebenmalerei, aber dem Charakter der Stadt und ihrer Kunst entsprechend in ganz verschiedener Richtung. Die Liebhaberei für Blumen, namentlich für die berühmten Haarlemer Zwiebeln, hat in der Kunst nur durch den untergeordneten Bollongier einen Ausdruck gefunden. Die Freude des Haarlemer Bürgers war die Tafel: ein guter Rheinwein in grofsem grünen Römer oder silbernem Pokal zu einer fetten Pastete und ein paar Austern, ein paar Nüsse und Trauben zwischendurch, das war echter Haarlemer Geschmack; bei einem solchen Frühstück mit ein paar guten Freunden oder gar in Gesellschaft des schönen Geschlechts die Zeit verplaudern und verkosen, welcher Genuss! Wenn solche Genüsse unerreichbar waren, dann gab sich der

[1]) Vielleicht gehörte Jans Vater, David de Heem, von dem sich bisher keine beglaubigte Bilder gefunden haben, dieser Richtung an.

biedere Haarlemer auch mit einer Stange Dünnbier, einem Stückchen Käse, einem lockeren Weifsbrot und einer Pfeife Taback zufrieden und liefs sich diese nicht weniger gut schmecken.

Die Haarlemer Stillleben sind fast ausnahmslos solche Darstellungen des »Frühstückstisches«; einfach und fast einförmig in der Wiederholung desselben anspruchslosen Motivs sind sie ausgezeichnet durch die malerische Darstellung, die geistreiche, breite Behandlung, die meisterhafte Wiedergabe des Stofflichen und die Feinheit des Tons, der die Lokalfarbe völlig beherrscht. Seit dem Anfange des XVII Jahr-



Ein Frühstückstisch von W. C. Heda
in der Galerie Thiem zu Berlin.

hunderts kommen solche Stillleben in Haarlem vor. Unter der Zahl der Maler, von welchen uns dieselben erhalten sind: den Floris van Dyck, Boelema u. s. f. sind Pieter Claesz, der Vater des Nicolaes Berchem, und Willem Claesz Heda mit Recht die bekanntesten. Von beiden Künstlern hatte die Ausstellung verschiedene charakteristische Gemälde aufzuweisen. Von Heda sein malerisches Meisterwerk (vom Jahre 1633), im Besitz des Herrn A. Thiem. Ein als »Art des Heda« bezeichnetes kleineres Stillleben dieser Art, welches, wie ein grofses Stillleben von Heda selbst, aus der Galerie Wesendonck stammt, ist wohl ein Werk des P. Boelema, genannt de Stomme, welcher dem Heda sehr nahe kommt. Aus derselben Sammlung war ein gröfseres Stillleben gleichen Motivs ausgestellt, das nach der Inschrift: T. Hooghen

Manert 1651, von einem bisher unbekannten Maler herrührt, der dem P. Claesz sehr nahe steht, aber etwas schwerer im Ton und matter in der Färbung ist.

Von einem Schüler des Frans Hals, der selbst auf seinen Schützenstücken ganz ähnliche Stillleben angebracht hat, von seinem Schwiegersohne Pieter Roestraeten hatte Herr Professor Hertel ein bezeichnetes Bild ausgestellt, das durch den feinen, schwärzlich-grauen Ton und die malerische Behandlung des Silberzeuges einen eigenen Reiz ausübt, den die verwandten Stillleben seines Schwagers, des jüngeren Frans Hals, in nicht geringerem Mafse besitzen.

Wohl die eigenartigste Richtung des Stilllebens entwickelt sich im zweiten Jahrzehnt des siebzehnten Jahrhunderts in Leyden. Wie der »Frühstückstisch« der Ausdruck der jovialen Lebenslust des Haarlemers ist, so ist die »Vanitas« ein ebenso ausgesprochenes Kennzeichen für den gelehrten Ton der Universitätsstadt Leyden. Schon das Motiv: eine Zusammenstellung von allerlei Geräten und Symbolen von Wissenschaft und Kunst, vermischt mit Emblemen der Vergänglichkeit und Nichtigkeit aller irdischen Weisheit, konnte nur in einer orthodoxen Gelehrtenstadt wie Leyden erfunden werden. Innerhalb dieser Richtung hat das Stillleben eine sehr reiche und besonders malerische Entfaltung gehabt.

Von allen diesen Leydener Künstlern war bis vor Kurzem kaum Einer nur dem Namen nach bekannt, und ihre Werke, die man nicht schätzte, hatten sich in kleinen Sammlungen und Privathäusern Hollands versteckt. Jetzt kennen wir etwa ein Dutzend Leydener Stilllebenmaler und eine Reihe von Bildern von jedem einzelnen derselben; den Zusammenhang zwischen ihnen können wir aber auch heute noch nicht mit Sicherheit nachweisen. Da zwei derselben, Pieter und Hendrick Steenwyck, im Jahre 1628 als Schüler in die Werkstatt des 1584 geborenen Leydener Porträtmalers David Bailly eintreten, dessen Porträts gelegentlich mit allerlei malerischem Beiwerk nach Art der »Vanitates« ausgestattet sind, so hat man D. Bailly vielleicht als den Erfinder dieser Gattung des Stilllebens anzusehen. Auch werden, wie Dr. Bredius nachweist, reine Stillleben von ihm in den Inventaren des XVII Jahrhunderts namhaft gemacht. Von Herman Steenwyck hatte die Berliner Ausstellung ein gröfseres »Frühstück«, im Besitz Ihrer Majestät der Kaiserin Friedrich, aufzuweisen; etwas fest in der Farbe und kühl im Ton, von ausgebildetem Helldunkel. Aufserdem war ihm eine kleine »Vanitas« zugeschrieben, die ganz abweichend leicht und tuschend, fast braun in braun in warmem Ton ausgeführt ist; sie steht einem breiten, warm gefärbten Bilde von Pieter Claesz nahe. Dem jüngeren Bruder Pieter Steenwyck (oder Herman) hat Dr. Bredius eine andere »Vanitas« zugeschrieben, die im Katalog als ein Werk des Pieter Potter aufgeführt war und, wie das kleinere, Herman Steenwyck zugeschriebene Bild, dem Freiherrn von Heintze gehört; ein kleines Meisterwerk in Feinheit des hellen Tons, zarter Färbung und leichter malerischer Behandlung. Mir scheint, dass die ähnlichen Stillleben von Pieter und von Herman Steenwyck, wie sie die Galerie in Madrid und die National-Gallery in London besitzen, weit fester in Behandlung und weniger warm im Ton sind, als dieses Bild. Dieselbe Richtung des Stilllebens verfolgt in späterer Zeit noch Edward Collier, von dem die Ausstellung ein kleines Meisterwerk, im Besitz des Herrn A. Thiem, aufwies, von sehr delikater Zeichnung und pikanter Färbung in einem eigentümlichen violetten Ton. Ein zweites, dem Collier zugeschriebenes Bild mit gleichem Motiv war auffallend nüchtern daneben.

Für die malerische Entwickelung und hohe künstlerische Ausbildung dieser Richtung des Stilllebens in Leyden, welcher Künstler wie Jan de Heem und Pieter Potter während ihres mehrjährigen Aufenthalts in Leyden sich sofort anschliefsen und unter

deren Einfluss sie sich in glücklichster Weise weiter ausbilden, ist sehr wahrscheinlich Rembrandt der bestimmende Meister gewesen. Nicht nur haben Rembrandts bekannte Schüler in Leyden, Gerard Dou wie Willem de Poorter, einzelne Stillleben gemalt, die den genannten nahe verwandt sind: Rembrandt selbst hat in seinen frühesten Bildern, namentlich in seinen biblischen Einzelfiguren, mit Vorliebe allerhand gelehrtes und malerisches Beiwerk angebracht, welches jenen Stillleben in Zusammenstellung und Behandlung nahe verwandt ist. Die geistreiche Art der Behandlung, das Durchscheinen des warmen Grundes in den Halbschatten, die metallischen Lichter, das ausgebildete Helldunkel in diesen Bildern haben sich die Stilllebenmaler von Fach offenbar zum Vorbild genommen; ebenso verdanken sie die volle Freiheit in dem Aufbau, in der Beleuchtung und Färbung dem jungen Leydener Künstler, der damals schon die Aufmerksamkeit von ganz Holland auf sich zu lenken begann.

Unter Gerard Dou's Namen war eine »Vanitas« durch Herrn von Heintze ausgestellt: ein Tisch mit Zeichnungen und verschiedenen Zeichenutensilien, über denen ein phantastisch mit bunten Straufsenfedern ausgeschmückter Totenkopf liegt. Die Behandlung ist etwas flau, der Ton auffallend kalt für G. Dou; Dr. Bredius hält das Bild daher für ein Werk des E. Collier. Auf die unmittelbare Beziehung zu Rembrandt weist eine der Zeichnungen hin, eine Kopie nach Rembrandts Selbstporträt von 1635 in der Galerie Liechtenstein in Wien.

In anderer Weise durch Rembrandt angeregt erscheint ein Künstler, welcher den von Herrn von Voigtländer ausgestellten »Holländischen Innenraum« malte. In einem Zimmer sitzt an einem grofsen Kamin ein junger Mann, dessen Hut und Degen vorn auf dem Stuhle neben einem Tische liegen, worauf Karten und Bücher über tiefblauer Decke. Die kleine Figur ist ganz untergeordnet, und die Nebensachen treten so in den Vordergrund, dass das Bild als Stillleben bezeichnet werden kann. Offenbar haben Rembrandts Kompositionen mit einzelnen Evangelisten und Propheten dem Künstler zum Vorbilde gedient; das beweisen auch das ausgebildete Helldunkel, der leuchtende, klare, graubraune Ton, die aufserordentlich malerische Anordnung und Behandlung. Dr. Bredius glaubt das Bild dem Pieter Potter zuweisen zu können; ich gestehe aber, dass ich ähnliche Kompositionen von diesem Künstler nicht kenne, auch bisher nicht den fetten Farbenauftrag und den hellen, graulichen Ton in seinen beglaubigten Bildern gefunden habe.

Im Haag, wo neben der Residenz des Statthalters nur langsam durch den Hofstaat, die Beamten und Lieferanten für den Hof ein städtisches Wesen erwuchs, war der Fischmarkt des benachbarten Fischerdorfes Scheveningen der malerische Anziehungspunkt für das Auge der Künstler. Pieter de Putter, Dirven, J. van Duynen malen seit dem dritten Jahrzehnt des Jahrhunderts ihre Fischstücke, welche, bei aller Einfachheit und Derbheit, durch breite malerische Behandlung und lebenswahre Wiedergabe der Fische ausgezeichnet sind. Ein Nachfolger oder Schüler des Pieter de Putter, *Abraham van Beyeren,* ist in der Wiedergabe der Fische Meister wie kein zweiter und überhaupt einer der besten und vielseitigsten Stilllebenmaler Hollands. Noch vor einem Jahrzehnt unbeachtet, da sie unter falschen Namen gingen, werden seine Gemälde heute im Handel nicht selten den Bildern des Jan de Heem vorgezogen. Die Berliner Ausstellung hatte sechs seiner Gemälde vereinigt, die ihn nach den verschiedensten Seiten in seiner vollen Bedeutung kennen lehrten; eine ebenso grofse Zahl befindet sich aufserdem noch im Berliner Privatbesitz. Drei der ausgestellten Bilder zeigten Auslagen toter Fische, im Besitz der Herren Professor Fritz Schaper, Adolph Thiem und Professor Paul Meyerheim. Die glatte, schleimige

Masse der Fische, der Gegensatz zwischen ihren kalten blau-grauen Farben und dem energischen Rot der geöffneten Fische ist ebenso meisterhaft wiedergegeben wie die Anordnung frei und grofs ist. Alle drei Bilder sind vorzüglich; am breitesten und geistreichsten behandelt ist wohl das Meyerheimsche Bild, das auch durch den wärmeren Ton ausgezeichnet ist. Von der geschmackvollen Anordnung, der reichen Färbung bei feiner Abtönung, der malerischen Wiedergabe des Stofflichen des A. van Beyeren geben auch seine »Frühstückstische« meist ein glänzendes Beispiel. Die Ausstellung hatte drei gute Bilder dieser Art aufzuweisen, unter denen das kleinste, eine offene Granate und eine Traube neben einem Römer, im Besitz von Herrn Berthold Richter, eine der Perlen der Ausstellung war. Die Feinheit der Farbenzusammenstellung, der gesättigte Ton, die flüssige, fette Behandlung geben hier dem einfachsten und an sich so wenig interessanten Motiv einen unwiderstehlichen malerischen Zauber.

Auch Rotterdam hat sein besonderes Stillleben; freilich weniger auf örtliche Eigentümlichkeiten fufsend, als aus den Beziehungen verschiedener Künstler zu Antwerpener Malern hervorgegangen. Es sind jene malerischen Innenräume, meist Ställe oder Vorratskammern mit Kübeln, Messinggeräten, Gemüse und allerlei Kleinkram, wie sie Cornelis Saftleven, Hendrick M. Sorgh und, etwas später, der zugewanderte Egbert van der Poel malen und wofür sie das Vorbild in Antwerpen in ähnlichen Gemälden von A. Brouwer, D. Teniers und D. Ryckaert gefunden hatten. Die Ausstellung besafs zwei malerische Bildchen der Art, beide aus dem Besitz des Herrn Philipp Arons: das eine von E. van der Poel; das andere dem H. M. Sorgh zugeschrieben, doch für diesen vielleicht zu flüssig in der Behandlung und zu hellblond im Ton.

Verhältnismäfsig spät erst hat sich in Amsterdam das Interesse für die Stilllebenmalerei geregt; als sie, bald nach der Mitte des Jahrhunderts, zu voller Blüte gelangte, war Amsterdam auch für das künstlerische Leben schon der Mittelpunkt von Holland geworden und zog daher die Künstler von allen Seiten, vorübergehend oder dauernd, an sich heran. Daher zeigt das Stillleben in Amsterdam eine weit mannigfaltigere Entwickelung, die aber viel weniger wie in den meisten anderen Kunststädten Hollands auf lokalen Beziehungen beruht. Den Anstofs gab die Liebhaberei für Geflügel, später namentlich für seltene ausländische Hühner- und Wasservögel, welche die reichen Amsterdamer Kaufherren auf ihren Landhäusern züchteten. Wie Jacomo Victors, wie J. B. Weenix, Gysbert d'Hondecoeter und vor Allem sein Sohn Melchior in der Darstellung des lebenden Federviehs berühmt waren (von zwei Bildern des Melchior auf der Ausstellung war namentlich das Hühnerstück, im Besitz des Freiherrn von Goeler, durch seine leuchtenden Farben und den warmen Ton ausgezeichnet), so haben Elias und Jan Vonck, Mathaeus Bloem, Jan Baptist Weenix, sein Sohn Jan Weenix und gelegentlich auch M. d'Hondecoeter jene Darstellungen von toten Vögeln und Wildpret, jene Trophäen der Jagd für den Sportlustigen Mynheer gemalt, die in gröfserer Anordnung und malerischer Wirkung mit den ähnlichen Dekorationen eines Snyders und Fyt wetteifern. Eine intimere Richtung des Stilllebens, jene Frühstücksbilder mit reichem Silberzeug, die J. J. Treck, den Uyl und nach ihnen *Willem Kalf* im Anschluss an die ähnlichen Motive der Haarlemer Maler wie Heda und P. Claesz malten, entwickelte sich zu ihrem vollen malerischen Reiz erst unter dem Einflusse von Rembrandts Kunst. Der Zauber des Helldunkels und die prächtigen Farben in Kalfs Stillleben finden wir in Rembrandts Gemälden aus den fünfziger Jahren vorgebildet. Die Berliner Ausstellung wies nicht weniger

als fünf Gemälde unter Kalfs Namen auf, bis auf eines aus kaiserlichem Besitz dargeliehen. Eines dieser Bilder, eine chinesische Schüssel mit grofsen Orangen und Citronen neben ein paar kolossalen Gläsern, erschien mir als ein charakteristisches Werk von Kalfs Nachahmer Christian Jansz Striep, von dem die Schweriner Galerie ein paar ganz ähnliche bezeichnete Stillleben besitzt. Während die übrigen Bilder Kalfs aus kaiserlichem Besitz mehr oder weniger durch Nachdunkeln und Durchwachsen der Farben gelitten haben, ist das kleine Stillleben, welches Herr Berthold Richter ausgestellt hatte (bezeichnet W. KALF 1653), wohl das Meisterwerk des Künstlers. In Geschmack und Reiz der Farbenzusammenstellung, in malerischer Wirkung der Farben und zauberhaftem Zusammenklingen derselben durch Beleuchtung und Helldunkel ist hier in seiner Art das Höchste erreicht; kein anderer Stilllebenmaler hat Kalf darin erreicht. Dadurch, dass der Künstler hier ausnahmsweise auf einer Holztafel malte, haben sich die Farben in ihrer vollen Frische auf dem klaren, hier und da durchscheinenden Grunde erhalten. Kalfs jüngerer Landsmann Juriaen van Streeck kommt seinem Vorbilde zuweilen ganz nahe, wie in dem köstlichen, bezeichneten Frühstück, welches Herr Karl Hollitscher ausgestellt hatte.

Auch einen eigentlichen Schüler Rembrandts, den uns seinen Lebensverhältnissen nach noch ganz unbekannten *G. van der Horst,* lernen wir ausnahmsweise in einem dieser Richtung ganz verwandten grofsen Stillleben kennen, welches Herr A. Thiem ausgestellt hatte: Orangen und Citronen auf einer blauen Decke; ein in seiner kräftigen Lokalfarbe trotz starken Helldunkels fast übertrieben farbig und sehr energisch gemaltes Bild, das aus den fünfziger Jahren datiert. [1])

Verwandt, aber vielseitiger als dieser Künstler, ist ein in London geborener, erst seit Kurzem bekannter Holländer, der in Amsterdam thätig war, *Symon Luttichuys.* Die Ausstellung hatte zwei kleine Stillleben seiner Hand aufzuweisen, beide Herrn W. Gumprecht gehörend: auf einer Steinplatte ein Weinglas neben ein paar Pfirsichen und Nüssen; auf dem kleineren Bilde Austern und ein Brot neben einer venezianischen Glasschale. In der fein getönten Färbung, in dem delikaten, weichen Farbenauftrag, der trefflichen Wiedergabe des Stofflichen vorzügliche Werke, namentlich das kleinere Bild. Luttichuys hat neben einer Reihe ähnlicher, meist mit dem Monogramm S. L. bezeichneter Gemälde ausnahmsweise auch Stillleben mit Gefäfsen in der Art seines Landsmannes J. J. Treck gemalt, doch farbiger und pikanter. Ein ganz abweichendes Motiv sah ich vor einiger Zeit im Handel: ein paar Gefäfse und Früchte auf dem Brette eines offenen Fensters, das die Aussicht in eine Stadt bietet.

In der zweiten Hälfte des XVII Jahrhunderts kam auch in Amsterdam die Liebhaberei für Blumenstücke auf. Unter den Blumenmalern von Amsterdam ist einer, der seiner Zeit einen Weltruf hatte und dessen Bilder mit ganz aufserordentlichen Preisen bezahlt wurden, *Jan van Huysum.* In der geschmackvollen Anordnung reicher Blumensträufse, in der Meisterschaft der Zeichnung und Durchführung ist er kaum übertroffen; aber durch den kalten Ton, der in sehr vielen seiner Bilder durch das Durchwachsen des Ultramarin in den grünen Blättern noch verstärkt wird, und durch die glatte, an Porzellanmalerei erinnernde Behandlung steht er unserer modernen malerischen Empfindung ferner als andere Blumenmaler, wie J. Weenix, A. van Beyeren u. A. Auf der Ausstellung war Huysum durch ein einfaches, in der ursprünglichen Färbung besonders gut erhaltenes Blumenbouquet aus der Sammlung Wesendonck vertreten.

---

[1]) Die letzte Jahreszahl ist unleserlich.

Mit der Blumenliebhaberei in Holland ging auch das Interesse für Kuriositäten und Abnormitäten der Pflanzen- und Tierwelt Hand in Hand. Bilder mit Darstellungen dieser Art fanden den gröfsten Anklang beim Publikum. Auch unser Grofser Kurfürst scheint gerade an solchen Stücken besonderen Gefallen gefunden zu haben; Otto Marseus van den Schrieck in Amsterdam wurde mit reichen Aufträgen bedacht, und andere Künstler ähnlicher Richtung, wie W. F. van Roye, Fromantiou u. A., über die im vorigen Hefte des Jahrbuchs berichtet ist, wurden an den Hof nach Berlin gezogen. Von ihren Bildern hatte die Brandenburger Abteilung der Ausstellung eine reiche Auswahl vorgeführt.

Auch die kleineren Städte Hollands hatten meist ihre Stilllebenmaler; aber die Bedeutung dieser Städte war zu gering, um denselben einen örtlichen Charakter aufzuprägen und die Beeinflussung durch die Maler in den bedeutenderen Nachbarstädten zu verhindern. In der Ausstellung waren zwei dieser Künstler vertreten: der Middelburger Philips Angel, der Verfasser des »Lof der Schilderkonst«, der jung nach Batavia übersiedelte, mit einem kleinen malerischen Bilde mit toten Vögeln, und Maria van Oosterwyck mit einem Blumenstraufs aus kaiserlichem Besitz; ausgezeichnet, wie die meisten Bilder dieser tüchtigen Delfter Malerin, durch die leuchtend von dunklem Grunde sich abhebenden Farben.

Der Stilllebenmalerei in Flandern, deren Blüte ein paar Jahrzehnte früher liegt als in Holland, ist in den Werken ihrer hervorragendsten Vertreter der Charakter der grofsen vlämischen Kunst in besonders scharfer Weise aufgeprägt. Die Bethätigung des Lebens in seiner ganzen Fülle und Pracht ist auch in den Frucht- und Blumenstücken der Antwerpener Meister das vornehmste Ziel. Rubens' Einfluss ist gerade nach dieser Richtung stärker gewesen als in anderen Gattungen der vlämischen Malerei; sind doch auch einzelne Künstler, wie namentlich Frans Snyders und Jan Brueghel, vielfach mit ihm und für ihn thätig gewesen. Die schönsten und gröfsten Exemplare der seltensten Früchte und Blumen suchen die vlämischen Stilllebenmaler in möglichster Fülle und reichster Pracht der Farben zusammenzustellen und mit der malerischen Breite wiederzugeben, die sie von ihrem grofsen Meister Rubens gelernt haben. Wo freilich der Einfluss von Rubens nicht hinreicht und je mehr sich derselbe nach seinem Tode allmählich in der vlämischen Kunst überhaupt abschwächt, zeigt sich auch im vlämischen Stillleben ein naives Streben nach schlichter Nachahmung der Natur, wodurch die Bilder dieser Künstler denen der gleichzeitigen holländischen Stilllebenmaler vielfach verwandt erscheinen. Die vorübergehende Thätigkeit einzelner tüchtiger holländischer Maler in den Niederlanden, wie umgekehrt die Auswanderung einer Reihe vlämischer Maler nach Holland, haben diese Annäherung gerade in dieser Gattung der Malerei beider Länder noch verstärkt.

Die Berliner Ausstellung hatte von den vlämischen Meistern des Stilllebens verhältnismäfsig ebenso viele und ebenso treffliche Werke aufzuweisen wie von den so viel zahlreicheren holländischen Stilllebenmalern. Von *Frans Snyders* und von *Jan Fyt* waren je drei Bilder ausgestellt, sämtlich Stillleben. Snyders' Bilder zeigten fast die gleichen Motive: auf einem Tische mit roter Decke liegen tote Hühner oder verschiedenes Wild neben Früchten, einem Hummer und dergleichen. In zwei dieser Bilder, eines im Besitz Ihrer Majestät der Kaiserin Friedrich, das andere Herrn Adolph Thiem gehörig, erscheint der Künstler auf voller Höhe. Die Kraft und Pracht der Farbe, die Meisterschaft in der Wiedergabe des Stofflichen, Geschmack und Freiheit der Anordnung und malerischen Behandlung haben mit Recht solchen

Stillleben des Künstlers, die vor wenigen Jahren noch kaum beachtet waren, den Vorzug verschafft vor seinen grofsen und in ihrer Art sehr dekorativen Jagdstücken. Das Thiemsche Bild ist durch eine seltene Tiefe der Färbung noch besonders ausgezeichnet.

Derselbe Besitzer hatte ein grofses Gemälde von Joanes Fyt ausgestellt, welches diesen als Nachfolger von Snyders in der allervorteilhaftesten Weise kennen lernt: eine grofse, in der Mitte aufgenommene Fruchtguirlande, unter der auf einem Tisch Fische in vergoldeter Schüssel liegen. In der strotzenden Fülle der Früchte, der hellen Pracht ihrer glühenden Farben, der harmonischen Zusammenstellung derselben mit den kalten gräulichen Tönen in der Färbung der Fische, wie in der malerischen Wiedergabe derselben und in der grofsen dekorativen Wirkung übertrifft hier Fyt fast seinen Meister Snyders.

Ein etwas kleineres Bild im Besitz des Herrn James Simon, totes Federwild verschiedener Art, zeigt Fyt fast ebenso vorteilhaft in seiner eigenartigen Richtung: kühler in der Farbe, von einem sehr feinen grauen Ton und körnig im Farbenauftrag. Ähnlich, aber etwas dunkler ist das kleine Bild mit ein paar toten Rebhühnern aus der Thiemschen Sammlung.

Im Anschluss an solche Gemälde des Jan Fyt hat sich *Pieter Boel* ausgebildet, obgleich ein Schüler des Snyders. Das grofse und reiche Stillleben von totem Geflügel und Metallgefäfsen auf der Ausstellung, welches in den Kaiserlichen Sammlungen bisher als ein Werk des Snyders galt, ist eine besonders charakteristische, etwas flüchtige Dekorationsarbeit des P. Boel, den schon das eigentümliche, durchgewachsene Ultramarin verraten würde.

Näher an Snyders schliefst sich *Frans Ykens,* von dem die Ausstellung zwei charakteristische und besonders gute Werke aufzuweisen hatte: den Francisco Ykens bezeichneten Fruchtkranz um das kleine Bildnis eines Mädchens (wohl von Livens' Hand) und einen Korb mit Trauben, Pflaumen, Mispeln und anderen Früchten; ersteres im Besitze des Herrn O. Wesendonck, letzteres Herrn W. Gumprecht gehörend. Dieses meisterhafte Stillleben mit Früchten galt früher als ein Werk des Snyders, mit dem es in der Anordnung und teilweise auch in dem kühlen Ton und in dem festen Auftrag der reichen Farben sehr verwandt ist; abweichend von Snyders und für Ykens durchaus bezeichnend ist aber die Durchsichtigkeit der Farben, die wie émail translucide erscheinen, und die Helligkeit und Zusammenstellung derselben. Es fehlt dem Bilde zwar die Kraft und dekorative Breite ähnlicher Kompositionen von Snyders; dafür übertrifft es aber die meisten derselben durch die vollendete Treue in der Wiedergabe der Früchte und durch die delikate Behandlung und Färbung.

Ykens' Fruchtkranz mit dem Bildnis hat sein Vorbild wohl in den Blumen- und Fruchtkränzen des *Daniel Seghers,* des Schülers von Blumen-Brueghel. Der fleifsige Jesuitenpater, der das Stillleben auch in den Refektorien, Kapellen und Klosterzellen einbürgerte, indem er seine Blumen- und Fruchtgewinde um Heiligendarstellungen legte, die als Reliefs gedacht und von befreundeten Malern ausgeführt waren, hat in der Meisterschaft der Zeichnung, in der feinen Beobachtung der Blumen, im Geschmack der Anordnung, in der klaren und hellen, obgleich regelmäfsig kühlen Färbung selbst unter den verwandten Malern in Holland kaum seinesgleichen gehabt. Die Ausstellung hatte drei charakteristische Bilder seiner Hand aufzuweisen. Auch die beiden kleineren Blumenkränze seines Lehrers Jan Brueghel waren farbenreiche und trefflich gezeichnete Werke dieses Künstlers.

Ein paar der den holländischen Stilllebenmalern nahe verwandten Künstler lernten wir auf der Ausstellung in dem kleinen Fruchtstück von Jacob Hulsdonck, aus kaiserlichem Besitz, und in einem ähnlichen Bilde des Herrn A. Thiem, das früher C. de Heem zugeschrieben wurde, kennen. Denn auch das letztere, malerisch ganz vortreffliche Bild lässt in seiner hellen reichen Färbung, in dem fetten Farbenauftrag mit grofser Wahrscheinlichkeit auf einen vlämischen Maler schliefsen; wie ich glaube, auf den seltenen Cornelis Mahu, der gelegentlich dem Heda und P. Claesz zum Verwechseln ähnlich ist. Beide Bilder sind nach ihrer Behandlung etwa zwischen 1630 und 1640 gemalt worden.

Während das holländische Stillleben gegen den Ausgang des XVII und im Anfange des XVIII Jahrhunderts in kalte Färbung und glatte Behandlung ausartet, entfaltet gleichzeitig das Stillleben in den Niederlanden durch die Berührung mit der italienischen Kunst noch eine letzte kurze Blüte, in einer Gruppe von Malern, die sich durch das dekorative Geschick in der Anordnung, durch ihre malerische Behandlung, und die Tiefe und Kraft der Farben auszeichnen. Die Blumenstücke des Abraham Brueghel, die unter dem Namen Campidoglio zusammengeworfenen Frucht- und Blumenstücke verschiedener Maler, die Werke eines J. B. Bosschaert — wie das charakteristische grofse Blumenbouquet von 1713, im Besitz des Professors Sufsmann-Hellborn — gehören dieser Richtung an. Auch ein zweites von Herrn von Voigtländer geliehenes Bild der Ausstellung, das Stillleben mit toten Vögeln, zeigt die gleiche Behandlung und Färbung. Ob dieses in seiner malerischen Erscheinung einem Fyt nahestehende Meisterwerk dem Adriaen de Grijf mit Recht zugeschrieben wird, möchte ich bei der kleinlichen Behandlung und kalten Färbung der meist ganz kleinen Bilder dieses Malers bezweifeln.

Eine völlig selbständige, naturalistische Landschaftsmalerei ist ebensosehr wie das Sittenbild und das Stillleben von der ausgeprägten Individualität des Einzelnen und von einem entwickelten Volksbewusstsein bedingt. Das Verständnis für die landschaftliche Schönheit der Heimat hat die Wertschätzung derselben zur Vorbedingung, welche wieder ein Ausfluss des nationalen Selbstgefühls ist. Mit der Erkenntnis des eigenen Wertes und dem Erstarken des Nationalgefühls wird daher die Erkenntnis der eigentümlichen Schönheit der heimatlichen Landschaft Hand in Hand gehen. In Holland ist die Landschaftsmalerei auf diesem Grunde gewachsen; hier ist sie zuerst zu einem völlig selbständigen Zweige der Malerei geworden und hat sich so vielseitig und glänzend entfaltet, dass sie noch für unsere moderne Landschaftsmalerei die Grundlage und das Vorbild ist.

Diese ächt nationale Entwickelung lässt von vornherein, wie für die anderen Zweige der Malerei, auf lokale Eigentümlichkeiten in der Landschaftsmalerei der einzelnen Kunststädte Hollands schliefsen. Diese sind in der That vorhanden, aber sie kommen doch nicht so zur Geltung wie im Genre oder im Stillleben, weil zahlreiche Landschaftsmaler ihren Wohnort mehrfach gewechselt haben und namentlich um die Mitte des Jahrhunderts nach Amsterdam sich wenden; dadurch haben die grofsen Meister unter ihnen vielfach ändernd und bestimmend auf die lokale Richtung der Landschaftsmalerei eingewirkt.

Holland verdankt auch hier die erste Anregung vlämischen Auswanderern: die Anfänge der Landschaftsmalerei in Holland liegen in der Thätigkeit von Künstlern wie Roelandt Savery, David Vinckboons, Jan Porcellis u. A., die aus Antwerpen



Holländische Flusslandschaft von J. van Goyen
in der Galerie J. Simon zu Berlin.

übergesiedelt waren und in verschiedenen holländischen Städten, namentlich in Amsterdam Schule machten. Einzelne holländische Maler scheinen auch direkt von Antwerpen aus beeinflusst zu sein; so *Adriaen van der Venne,* ein Delfter von Geburt, der seine erste Thätigkeit in Middelburg entfaltete. Hier muss er in dem benachbarten Antwerpen zu Jan Brueghel in Beziehung getreten sein, dessen Auffassung und Färbung der Landschaft und dessen Art der Belebung derselben durch kleine Figuren er sich offenbar zum Vorbild genommen hat. Gingen doch bis vor Kurzem seine früheren Landschaftsbilder, wenn sie nicht bezeichnet waren, regelmäfsig als Werke des Brueghel. Als Holländer dokumentiert sich van der Venne aber von vornherein durch gröfsere Naturwahrheit der Färbung und rein holländische Motive seiner Bilder. Zwei solche Bilder des A. van der Venne, Gegenstücke aus dem Jahre 1623, waren von Baron von Heintze auf die Berliner Ausstellung gegeben. Bei ihrem Umfang fehlte ihnen der Reiz, welchen die kleinen, miniaturartig durchgeführten Landschaften des Künstlers zu haben pflegen.

Ihren ganz eigenen Weg beginnt die holländische Landschaftsmalerei erst zu gehen, indem sie, im vollen Gegensatz gegen die vlämische Kunst, die »Tonmalerei« auszubilden bestrebt ist. Die Wahl landschaftlicher Motive aus der nächsten Umgebung führte die Künstler sehr bald zu der Erkenntnis, dass die Schönheit derselben nicht in den Formen oder Linien läge, sondern in Licht und Luft, welche in Folge der Nähe des Meeres alle Gegenstände in einem eigentümlichen Duft und Ton erscheinen lässt, der ihnen die Härte und Bestimmtheit der Lokalfarbe und der Linien nimmt.

Der Meister, welcher am stärksten und mit der gröfsten Feinheit diese rein malerische Richtung der holländischen Landschaftsmalerei ausgebildet hat, ist der Leydener *Jan van Goyen*, der seine Hauptthätigkeit im Haag entfaltete und hier eine Reihe von mehr oder weniger tüchtigen Nachfolgern fand. Die Zahl und Vorzüglichkeit der Werke dieses Meisters in der Berliner Ausstellung beweisen besonders stark die Richtung auf das Malerische bei den Berliner Sammlern. Die früheren, noch etwas harten und einförmigen Werke van Goyens fehlten daher unter den neun von ihm ausgestellten Gemälden vollständig. Nur eines gehört der mittleren Zeit, etwa dem Jahre 1635 an, eine Flussferne im Besitze des Herrn James Simon (im Katalog nicht verzeichnet); durch die Feinheit des klaren, grauen Tones, den Reiz der perspektivischen Verschiebung der Linien, die geistreiche tuschende Behandlung schon ein Meisterwerk des Künstlers, welches deshalb hier zur Reproduktion gewählt wurde. Die übrigen Bilder gehören alle den vierziger Jahren: eine grofse, energisch gezeichnete Strandscene mit reicher Staffage von 1646, im Besitze von Herrn James Simon; zwei unter sich sehr verwandte Winterlandschaften mit Schlittschuhläufern aus den Jahren 1642 und 1643, den Herren L. Lachmann und A. Thiem gehörig; die Stadt Rheenen am Rhein, ein durch malerischen reichen Aufbau, geistreiche Behandlung und kräftigen Ton besonders ausgezeichnetes Bild um 1648 (im Besitz des Herrn L. Lachmann); die »Fischerhütte« vom Jahre 1647 aus der Sammlung Hollitscher, durch die energische Lichtwirkung und die feine Andeutung der Lokalfarbe sehr bemerkenswert und dem Salomon van Ruysdael verwandt; zwei tüchtige, in blondem Ton gehaltene Flachlandschaften mit Wasser, im Besitz von Professor Bernstein, (die eine davon aus dem Jahre 1648 datiert); endlich ein etwa gleichzeitiges, sehr stimmungsvolles Seestück in graubraunem Ton und meisterhafter Wiedergabe des Wellenschlages, von Herrn B. Richter ausgestellt.

Die Auflösung der Lokalfarbe im Ton hat *Albert Cuyp* noch weiter getrieben als Jan van Goyen. Das warme Sonnenlicht eines heifsen Sommertages ist ihm das

Medium, durch das er die flache, kanaldurchzogene Landschaft um seine Vaterstadt Dordrecht ansieht; in dem heifsen Licht zittern alle Gegenstände und erscheinen wie von einem goldigen Schimmer umflossen. Wie Claude die reiche südliche Landschaft, so hat A. Cuyp seine einförmige holländische Heimat durch den Zauber des Sonnenlichts in eigentümlicher, unerreichter Weise zu verklären gewusst. Wie sehr Cuyp Meister in der Lichtmalerei ist, beweist gerade ein stattliches Bild mit abweichendem Motiv in der Ausstellung, die »helle Mondnacht« im Besitz des Herrn von Carstenjen. Hinter einer Windmühle an einem breiten Kanal ist der Mond aufgegangen, dessen bleiches Licht breit über der stillen Wasserfläche ausgegossen ist. Das köstliche Bild ist so modern in der Empfindung und in der malerischen Behandlung, dass es in einer Ausstellung moderner Bilder nur durch seine Meisterschaft auffallen würde.

Bei Cuyp herrscht der Ton so ausschliefslich vor, dass die Lokalfarbe nur gerade noch darin angedeutet ist. Ähnlich ist es bei einer Reihe mehr oder weniger untergeordneter Meister in verschiedenen Orten Hollands, die sich ihm und namentlich J. van Goyen anschliefsen. Mehr berücksichtigt erscheint die Lokalfarbe gleichzeitig und bei einer Cuyp verwandten Auffassung der Landschaft bei den Malern von Haarlem, welche von allen Landschaftsmalern Hollands am stärksten den lokalen Charakter durch mehr als ein halbes Jahrhundert festhalten. Sowohl *Salomon van Ruysdael*, der dem van Goyen oft zum Verwechseln ähnlich ist, wie *Pieter de Molyn* haben innerhalb des blonden oder bräunlichen, in späterer Zeit graulichen Gesamttons regelmäfsig das Laubwerk in einem matten Grün, den Himmel in duftigem Blau erscheinen lassen, Farben, die mit der Zeit, unter dem Einflusse jüngerer Maler, immer kräftiger werden. Von Salomon van Ruysdael hatte die Ausstellung drei charakteristische Bilder aus seinen verschiedenen Epochen aufzuweisen: ein »Fluss mit einer Fähre« von 1637, im Besitz des Grafen Lerchenfeld, noch blond und etwas einförmig im Ton; der »Halt am Wirtshaus« aus der Galerie Wesendonck, ein grofses, reich komponiertes Werk von leuchtender, tiefer Farbe und energischer Lichtwirkung, etwa vom Jahre 1655; endlich eine kleine »Kanallandschaft«, im Besitz des Herrn Hollitscher (datiert 1667), welche schon den klaren, schwärzlichen Ton und die tiefe, satte Färbung der letzten Jahre des Meisters zeigt. Als Gegenstück des Ruysdael hatte Herr O. Wesendonck ein vermutungsweise dem Isack van Ostade zugeschriebenes Bild ausgestellt, das im Motiv wie in der Färbung und Stimmung demselben auffallend ähnlich war, aber in der abweichenden Behandlung eine andere Hand erkennen liefs. Ich glaube darin ein Werk des Pieter Molyn aus dessen letzter Zeit, etwa um 1655, zu erkennen; der gesättigte warme braune Ton, das tiefe Grün des Laubwerks, die rundliche Zeichnung desselben, die Zeichnung der derben Figuren und Tiere, der fette Auftrag der undurchsichtigen Farben erscheinen mir für die spätere Zeit dieses Künstlers durchaus charakteristisch.

Das Streben nach kräftigerer Lokalfarbe und stärkerer Betonung der einzelnen Gegenstände in der Landschaft führte schon in den dreifsiger Jahren und im Anfange der vierziger Jahre verschiedene Maler in Haarlem dahin, ihre Motive nicht mehr, wie die alten Helllichtmaler Hollands, in der Ebene mit ihrer weiten Ferne und hohem Himmel, sondern im Walde zu suchen. *Cornelis Vroom* und etwas später *Guillam Dubois* wurden so die Vorläufer von Jacob van Ruisdael. Dem C. Vroom, von dem wir leider noch zu wenig Werke kennen, um ihn in seiner ganzen Bedeutung zu schätzen und ein annähernd richtiges Bild seiner Eigenart und künstlerischen Entwickelung zu gewinnen, gehörte vielleicht ein Bild der Ausstellung, der »Weg

zum Dorfe«, im Besitze des Herrn O. Wesendonck, welches im Kataloge als »in der Art des J. van Ruisdael« benannt war. Die Komposition in der Art der frühesten Werke des Ruisdael: ein Weg, der sich zu ein paar von Bäumen überschatteten Bauernhütten hinzieht, der graubraune Ton, das Durchscheinen des braunen Grundes, der starke Farbenauftrag im Laubwerk stimmen zu den wenigen beglaubigten Bildern des C. de Vroom, während der Ton etwas schwerer und grauer ist; darin erinnert das Bild an frühe Werke des Cornelis Decker. Das Gemälde von Guillam Dubois, von Graf Lerchenfeld ausgestellt (im Katalog nicht verzeichnet), galt früher, wie das ebengenannte Bild, durch seine nahe Verwandtschaft mit Ruisdaels Gemälden als ein Werk dieses Künstlers. Allein die Komposition: hohe, mächtige Eichen am Eingange eines Waldes und in der Ferne, hinter einem Abhange, ein italienischer Ort auf waldiger Höhe, ist ebenso charakteristisch für Dubois, wie die Zeichnung der Bäume, die Behandlung des Laubwerks und der graugrüne Ton desselben. Es ist dies, neben einem in der Komposition sehr verschiedenen Bilde in Schwerin, das bedeutendste Werk, welches ich von Dubois kenne.

Jacob van Ruisdael selbst war besonders reich und besonders gut in der Ausstellung vertreten; mit neun Gemälden der verschiedensten Art, meist aus der früheren, jetzt mit Recht mehr und mehr vor den späteren Werken bevorzugten Zeit. Die »Poesie« der Landschaft zu entdecken, die Kunst, in der Natur Stimmungen aufzufinden, welche einen lebhaften Wiederhall in unserer Empfindung hervorbringen, hat Ruisdael zu dem modernsten, zu dem gröfsten Landschaftsmaler aller Zeiten gemacht. Jenes eigentümliche Gefühl der einsamen Gröfse der Natur, das uns selbst so klein erscheinen lässt und doch so unwiderstehlich zu ihr hinzieht, besitzen seine Gemälde in höherem Mafse als die Landschaften irgend eines anderen Malers.

Von den neun Gemälden Ruisdaels in der Ausstellung gehörten sechs der ersten Zeit des Künstlers, während seines Aufenthaltes in seiner Heimatstadt Haarlem, an. Alle diese Bilder hatten die eigentümlichen Vorzüge der früheren Werke des Meisters: bei einfachem Motiv treues Naturstudium, treffliche Zeichnung, namentlich in dem schönen Baumschlage, tiefe Färbung und ernste, oft ergreifende Stimmung. So das poetische »Flussufer« aus der Sammlung Hollitscher, im Jahre 1647 gemalt, als Ruisdael 19 oder 20 Jahre alt war; die »grofsen Eichen am Waldesrande«, im Besitze von Herrn Franz Brodtmann (aus der Galerie Sierstorpff stammend), etwas massig in der Komposition, aber sehr kräftig gemalt; ein ähnliches und etwa gleichzeitig, um 1649, gemaltes, ganz kleines Bild der Thiemschen Sammlung, die »Abendstimmung«, von ganz köstlicher Empfindung und geistreicher Primabehandlung. Wenige Jahre später entstanden das »Stille Wasser« aus der Sammlung L. Lachmann, sowie die »Ruine im Walde« und die »Bauernhütte am Bergabhang«, beide Herrn O. Wesendonck gehörend. Die »Ruine im Walde«, vor welcher der Künstler sitzt und zeichnet, steht in der fein abgewogenen Komposition, in dem leuchtenden Ton, bei kräftig grüner Färbung des Laubwerks, in dem körnigen Farbenauftrage und der sorgfältigen Behandlung dem »Schloss Bentheim« in der Dresdener Galerie nahe. Das kleine Bild des Herrn L. Lachmann ist von anspruchsloser Komposition: an einem kleinen Gewässer stehen eine Reihe von Buchen, durch deren schlanke Stämme die Abendsonne ihre matten Strahlen wirft, deren Licht die stille Wasserfläche wiederspiegelt; aber in der Wahrheit der Beobachtung, im Zauber der Stimmung ist es ein kleines Meisterwerk, das deshalb hier zur Reproduktion gewählt wurde.

Um 1659 siedelte Ruisdael nach Amsterdam über. Hier traf er wieder mit Allaert van Everdingen zusammen; während dieser bei seinem kurzen Aufenthalt in

Haarlem noch keinerlei Einfluss auf den jungen Künstler geübt zu haben scheint, haben Everdingens Schilderungen der norwegischen Landschaft bei diesem wiederholten Zusammentreffen auf die Kompositionen Ruisdaels entschieden eingewirkt. Ruisdaels Motive werden reicher und bewegter; breite Wässer drängen sich in waldiger Berggegend durch enge Felsen und bilden im Vordergrunde prächtige Wasserfälle oder plätschernde Kaskaden, während im Hintergrunde bewaldete Berge den Horizont abschliefsen. Besonders stark und in vorteilhaftester Weise zeigt sich Everdingens Einfluss in dem grofsartig aufgebauten »Norwegischen Wasserfall«, den



»Stilles Wasser« von Jacob Ruisdael
in der Galerie L. Lachmann.

Herr J. Simon ausgestellt hatte. Eigenartiger erscheint der Künstler wieder in der »Kaskade« aus der Sammlung des Herrn von Carstanjen, einem durch seinen Umfang wie durch die reiche Färbung und die poetische, reiche Komposition ausgezeichnetem Meisterwerke der Blütezeit Ruisdaels um 1660 bis 1670. In diese mittlere Zeit der Thätigkeit des Künstlers, die noch durch klare Schatten und solide Malweise ausgezeichnet ist, während die Bilder der letzten Jahre vielfach nachgedunckelt sind und in einzelnen Farben sich verändert haben, gehören auch die selteneren Winterlandschaften Ruisdaels, in denen er die trübe Beleuchtung und die einförmige Färbung eines Wintertags in derselben poetischen Weise zu ergreifenden Stimmungsbildern zu gestalten wusste. Ein charakteristisches und gutes Beispiel dieser Art auf

der Ausstellung war das »Haus an einem gefrorenen Weiher«, im Besitz des Herrn M. Steinthal. Das Bild ist, wie alle Winterlandschaften des Jacob Ruisdael, in kleinsten Mafsen gehalten, da der grofse Künstler empfand, dass sich die einfarbige kalte Schneelandschaft nur in kleinem Umfange völlig künstlerisch gestalten lässt.

Einer der eigenartigsten Landschaftsmaler von Haarlem, der seiner Vaterstadt treu blieb und daher auch in seiner Entwickelung wenig fremde Einflüsse in sich aufnahm, ist *Jan Vermeer*. Gleichalterig mit Jacob Ruisdael hat er, wie dieser, die Schönheiten der Waldlandschaft wiederzugeben sich bestrebt; glücklicher und origineller ist er meist in seinen Flachlandschaften, in denen er die Poesie der Ferne mit ganz eigenem Zauber zum Ausdruck bringt. Die Ausstellung bot ein sehr gutes Beispiel dieser Art in dem »Blick von den Dünen bei Haarlem« aus der Galerie Wesendonck, worin die Figuren von Adriaen van Ostade ausgeführt sind. Dieselbe Sammlung enthält ein kleineres Bild, im Kataloge dem M. Hobbema zugeschrieben, welches mir ein sicheres, besonders ausgezeichnetes Werk des Haarlemer Vermeer zu sein scheint: »Die Dorfstrafse«. Das Bild zeigt nämlich, von etwas anderem Standpunkte aus, dieselbe Dorfstrafse, wie ein Bild des Suermondt-Museums in Aachen, in derselben Gröfse, das auch ganz den gleichen künstlerischen Charakter zeigt; dieses Bild trägt die Bezeichnung J. v. Meer 1650. Beide Gemälde nehmen einen eigenen und hervorragenden Platz unter den Werken des Künstlers ein; die originelle, geschickte Komposition, die sonnige Wirkung, die feine kräftige Färbung, der malerische, impastierende Farbenauftrag zeichnen beide in gleicher Weise aus.

Der Haarlemer *Jan Wynants* war nur in einem umfangreichen Bilde, »Am Wasser« aus der Sammlung Wesendonck, vertreten, das schon der späteren Zeit seines Aufenthalts in Amsterdam angehört; es trägt die Jahreszahl 1668. Seine eigentümliche Art, das Terrain des Vordergrundes zum Hauptmotiv des Bildes zu machen, finden wir auch bei einem jung verstorbenen Landsmanne des Wynants, dem *Jan Wouwerman*. Das tüchtige Bild dieses Meisters, welches Herr O. Wesendonck zur Ausstellung gegeben hatte, erinnert in der energischen Behandlung, wie im Motiv an frühe Gemälde seines berühmten Bruders *Philips Wouwerman*. Die Ausstellung hatte vier sehr verschiedenartige Bilder dieses Künstlers aufzuweisen, sämtlich gute Werke des Meisters aus dessen mittlerer Zeit. Das früheste darunter, in der kräftigen reichen Färbung noch den Bildern der ersten Periode des Künstlers nahestehend, ist die »Meeresbucht« im Besitze des Herrn K. Hollitscher, eine stimmungsvolle, kleine Landschaft mit untergeordneter Staffage. Ähnlich in der Färbung, aber noch harmonischer und mit trefflichen gröfseren Figuren, sind die »Pferde in der Schwemme« aus der Simonschen Sammlung, wohl das feinste unter den Gemälden Wouwermans in der Ausstellung. Zu der grofsen Komposition, welche unter der Bezeichnung »Die Furth« von Herrn H. Wallich ausgestellt war, hat der Künstler die Motive wohl vom Rhein entlehnt: vom hohen Ufer blickt man auf einen breiten Fluss hinab, dessen steile Höhen Burgen krönen und an dessen Ufern kleine und grofse Ortschaften liegen; der Vordergrund reich belebt mit Eseltreibern, Wanderern und Leuten, die sich im Flusse baden. In dem matten, grauen Tone hat der Künstler die zahlreichen interessanten Einzelheiten mit gröfstem Geschick zu einer ruhigen einheitlichen Wirkung zu bringen verstanden. In der »Scheune mit Pferden« aus der Sammlung Hollitscher ist die Komposition fast auf die Figuren und Tiere beschränkt, die mit der dem Wouwerman eigentümlichen Leichtigkeit und Meisterschaft gezeichnet und behandelt sind; der kühle, grauliche, aber noch völlig klare Ton lässt die Entstehung des Bildes etwas später setzen, als die der übrigen Bilder.

Die Landschaftsmalerei in Amsterdam verkörperte bald nach der Mitte des XVII Jahrhunderts die holländische Landschaftsmalerei überhaupt; zu einer Reihe hervorragender und sehr eigenartiger Meister, die in Amsterdam geboren waren, waren verschiedene der tüchtigsten Landschafter aus den Nachbarstädten hinzugezogen. Daher kann von einem lokalen Charakter der Amsterdamer Landschafter kaum die Rede sein; selbst in der ersten Hälfte des XVII Jahrhunderts nicht, da die wenigen Landschaftsmaler in dieser Zeit teils Fremde waren, wie der Antwerpener Valkenburgh und der Rotterdamer Marinemaler S. de Vlieger, teils, von diesen beeinflusst, ganz eigenartige Wege gingen; so der grofse Hercules Seghers und Roelant Roghman, von denen der erstere sogar auf Rembrandts landschaftliche Kompositionen nicht ohne Einfluss gewesen ist. Zwischen den Jahren 1650 und 1680 fanden sich in Amsterdam eine Reihe von Landschaftsmalern zusammen, die, jeder in seiner ganz eigenen Art, Unübertroffenes geschaffen haben. Einige Jahre vor Jacob Ruisdael war *Allaert van Everdingen* nach Amsterdam übergesiedelt; in der Ausstellung bot die »Landschaft mit dem Blockhaus« ein Beispiel seiner eigentümlichen norwegischen Landschaftskompositionen. Schon vor beiden Künstlern hatte ein Amsterdamer Kind, *Aart van der Neer,* erst in vollem Mannesalter sich der Malerei zugewandt und in wenigen Jahren seine Eigenart zu voller Meisterschaft ausgebildet. Seine beiden »Winterlandschaften« in der Ausstellung waren charakteristische und ausgezeichnete Werke seiner frühen Zeit; beide unter sich sehr verwandt. Das gröfsere von beiden, im Besitz des Herrn A. Thiem, ist nach der einfacheren Komposition und breiteren Behandlung das frühere; das kleinere, von Herrn J. Simon ausgestellt, ist noch delikater in der Behandlung und pikanter in der Beleuchtung. Letzteres trägt auf der Rückseite die Jahreszahl 1647 und je zwei verschränkte Buchstaben (J M und A L), welche wohl auf ein Ehepaar als Besitzer des Bildes zu deuten sind.

Gleichzeitig mit Aart van der Neer hatte ein Amsterdamer Schüler Rembrandts, im engen Anschluss an diesen, der heimischen Landschaft einen neuen Reiz abzugewinnen verstanden, indem er über seine weiten Fernsichten über das flache Land den Schatten kräftiger Wolken breitete und durch das Rembrandts eigenen Landschaften verwandte Helldunkel eine eigentümlich grofse und stimmungsvolle Wirkung hervorbrachte: *Ph. de Koninck.* Die grofse »Flachlandschaft in Gelderland«, im Besitze des Herrn J. Simon, ist ein Meisterwerk des Künstlers, wie selbst England nicht viele besitzt. Die treffliche kleine Staffage von der Hand des A. van de Velde, die absichtlich untergeordnet ist, um die Stimmung des Bildes nicht zu stören, belebt die Landschaft in feinster Weise; der Künstler war noch nicht zwanzig Jahre alt, als er diese Figürchen malte, wie die Jahreszahl 1655 beweist. Ein kleineres und wohl jüngeres Bild des Ph. de Koninck, im Besitz des Herrn A. Conze, hat einen mehr vedutenhaften Charakter durch eine holländische Villa im Vordergrunde, hinter welcher sich der Blick in die weite flussdurchzogene Ferne verliert.

Auch Ph. de Konincks jüngerer Freund und Landsmann, der als Tiermaler gefeierte *Adriaen van de Velde,* verdient als Landschaftsmaler genannt zu werden, und zwar mit in erster Reihe. Das kleine Bild, »An der Flussmündung«, das Herr W. Gumprecht ausgestellt hatte, eines der frühesten Werke des Künstlers (es trägt die Jahreszahl 1658) ist vorzüglich geeignet, einen Begriff seiner Meisterschaft als Landschafter zu geben. Der Dunst des heifsen Sommertages, der über der Landschaft liegt, die Feinheit der Färbung trotz der sonnigen Wirkung, die Wahrheit und Einfachheit der Naturbeobachtung in Verbindung mit der Treue und Delikatesse

in der Wiedergabe derselben, der Schmelz und die Vertriebenheit der Farben verleihen diesem anspruchslosen Motiv einen Zauber ganz eigener Art.

Die Meisterschaft der Zeichnung und der malerische Sinn des A. van de Velde wurde schon von seinen Zeitgenossen so anerkannt, dass fast alle grofsen Landschaftsmaler Hollands ihre Freundschaft zu dem Künstler und seine Gefälligkeit ausnutzten, um ihre Bilder mit den kleinen Figuren und Tieren von seiner Hand staffieren zu lassen. Der feine künstlerische Sinn des A. van de Velde bekundet sich vielleicht gerade am meisten in der Art, wie er in die Landschaften der verschiedensten Künstler die Staffage stets am rechten Platze, in der richtigen Gröfse und Farbe anbringt, so dass sie die malerische Wirkung wie die Stimmung der Landschaft in vorteilhaftester Weise heben und unterstützen. Wenn ein Gemälde des Hobbema, Jacob van Ruisdael, Ph. de Koninck, J. van der Heyden, J. Hackaert von A. van de Velde staffiert ist, werden wir, mit wenigen Ausnahmen, von vornherein annehmen dürfen, dass es zu den Meisterwerken des betreffenden Künstlers gehört; und die Werke geringerer Maler, wie Fr. Moucheron, haben erst durch die Figuren seines Freundes ihre malerische Wirkung und ihren künstlerischen Wert erhalten.

In dem einzigen Gemälde des *Jan van der Heyden,* welches die Berliner Ausstellung von diesem Künstler aufzuweisen hatte, in dem »Schlossgarten« aus der Sammlung L. Lachmann, sind die Figuren gleichfalls von A. van de Velde; leider ist die Wirkung dieses in manchen Teilen vorzüglichen Bildes durch das Durchwachsen des Rot in den Abendwolken beeinträchtigt.

Von Ruisdaels Nachfolgern in Amsterdam war *Jan van Kessel* durch ein auch dem Motiv nach eng an sein Vorbild sich anschliefsendes Bild, »Blick auf Haarlem«, aus der Sammlung Hollitscher, besonders vorteilhaft vertreten; nur der wärmere Ton und die flüchtigere Behandlung unterscheiden das Bild sofort von den ähnlichen Motiven des Jacob Ruisdael.

Ein von Ruisdael unabhängiger, wesentlich älterer Künstler, welcher dem grofsen Meister aber in seinen waldigen Landschaften zuweilen nahekommt, der uns in seiner künstlerischen Entwickelung noch ungenügend bekannte Delfter Maler *Pieter van Asch,* war in einer als »Holländischer Meister um 1660« benannter »Flusslandschaft mit Entenjägern«, im Besitz des Herrn B. Richter, besonders günstig vertreten. Sonnig und von kräftiger Färbung ist das Bild zugleich durch die Komposition besonders ansprechend.

Die wenigen Bilder von untergeordneten Meistern auf der Ausstellung waren doch meist von archäologischem Interesse; so der »Kampf um die Brücke« von dem Rotterdamer Hendrick de Meyer, ein abweichendes gutes Jugendwerk in der Art des P. Palamedesz (aus dem Jahre 1647, Eigentum der Frau von Meyeren), sowie der »Wachtturm am Strande« von dem Leydener Maler Marten Frz. de Hulst vom Jahre 1639, von Herrn Karl Wachtler ausgestellt. Von diesem Künstler ist mir nur noch ein zweites Bild bekannt, welches ihn gleichfalls dem Haarlemer Frans de Hulst verwandt erscheinen lässt, ohne dass er denselben erreicht. Ob er zu demselben in Beziehung stand, ist bisher nicht bekannt geworden. Als ein Jugendwerk des Herman Saftleven war eine im Katalog als »Holländischer Meister um 1650« bezeichnete waldige Landschaft im Besitz des Generals von Strantz bemerkenswert; in der Komposition wie in der etwas einförmigen braunen Färbung schliefst sich hier der Künstler dem Jan Both eng an, mit dem er gerade damals nach Boths Rückkehr in seine Vaterstadt Utrecht bekannt geworden war.

Von eigentlichen Seebildern hatte die Ausstellung nur einige wenige aufzuweisen. Von dem Vlamen Jan Porcellis, der erst in Holland sich künstlerisch entwickelt zu haben scheint und durch seinen wechselnden Aufenthalt auf die holländische Marinemalerei einen besonders starken Einfluss geübt hat, waren zwei Bilder aus Kaiserlichem Besitz ausgestellt; beide in der charakteristischen fast monochromen grauen Färbung und der leichten malerischen Behandlung des Künstlers. Dem Porcellis ganz nahe verwandt ist auch ein köstliches kleineres Bild von Simon de Vlieger, welches Herr James Simon ausgestellt hatte, die »bewegte See«; von aufserordentlich feiner Stimmung und meisterhafter Zeichnung der Wellen, emailartig im Farbenauftrag und silbergrau im Ton. Von dem grofsen Amsterdamer Seemaler, vom jüngeren Willem van de Velde, hatte Herr K. Hollitscher eine »Seeschlacht« ausgestellt, eine durch ihre kräftige Farbenwirkung und ihr energisches Helldunkel ausgezeichnete Studie. Die Bilder der am Brandenburgischen Hofe thätigen Marinemaler Michiel Maddersteg und Lieve Verschuier, aus den kaiserlichen Schlössern geliehen, hatten nur einen sehr untergeordneten künstlerischen Wert.

Auch die vereinzelten Bilder von vlämischen Landschaftern auf der Ausstellung waren nicht geeignet, einen Begriff von der Bedeutung und Eigenart der vlämischen Landschaftsmalerei zu geben. Eine gröfsere und eine kleinere Landschaft von Jan Brueghel, beide im Besitz des Herrn L. Lachmann, ein durch seine tiefe Färbung und sein energisches Helldunkel ausgezeichnetes Bildchen von Adriaen van Staelbent, von Herrn V. Weisbach ausgestellt, und eine »Hafenansicht« mit reicher Staffage von dem späteren Brüsseler Maler Mathys Schoevaerts, Herrn General von Strantz gehörig, waren fast die einzigen in ihrer Art guten Landschaften dieser Schule. Von dem Antwerpener Kirchenmaler Pieter Neefs d. Ä. war unter zwei Bildern die »Innenansicht einer gothischen Kirche«, im Besitz des Herrn Karl Schnitzler, ein kleines Meisterwerk dieses Künstlers.

MARCO DENTE UND DER MONOGRAMMIST SR

VON PAUL KRISTELLER.

Bartsch beschreibt im XIV Bande seines Peintre-graveur, in dem er die Werke Marcantons, Marco Dente's und Agostino Veneziano's zusammengestellt hat, unter No. 479 einen Kupferstich, den er »L'assemblée des savans« benennt, und den er, gestützt auf das Monogramm SR, mit dem derselbe bezeichnet ist, dem Marco Dente zuweist. Der Kupferstich stellt eine Versammlung von Männern und Frauen dar, die in der Beschäftigung mit wissenschaftlichen Fragen begriffen sind. Vorn rechts sitzt ein Alter am Boden im Gespräche mit einem hinter ihm stehenden, sich zu ihm herabbeugenden Manne. Er weist auf das Buch, das eine links von ihm am Boden sitzende Frau vor sich liegen hat, und aus dem sie einen links von ihr nachdenkend sitzenden Jüngling zu belehren scheint, während über ihre Schulter zwei Personen in das Buch hineinblicken. Im Mittelgrunde stehen vor einem gewaltigen Pfeiler drei Männer, deren einer eine Armillarsphäre hält. Zur Rechten dieser Gruppe sitzen zwei Personen am Boden, zur Linken steht, vom Rücken gesehen, ein Mann, der sich nach jenen umschaut. Den Hintergrund bildet eine Landschaft, in der links sieben Personen um einen Tisch, auf dem ein Buch liegt, versammelt sind. Vorn links liegt eine Tafel, die rechts in der Ecke das Monogramm SR trägt.

Dieser dem Marco Dente zugeschriebene Kupferstich, dem nach Bartsch eine Zeichnung Francesco Salviati's zu Grunde liegen soll, erweist sich nun als eine genaue gegenseitige Kopie nach dem Holzschnitte, der das Titelblatt der zuerst 1540 in Venedig gedruckten »Ingeniose Sorti« des Francesco Marcolini da Forlì schmückt, und der auf einer Tafel mit dem vollen Namen des Urhebers, Giuseppe Porta Grafagnino gen. Salviati, bezeichnet ist: IOSEPH • PORTA GARFAGNINVS.

Francesco Marcolini[1]), einer der unternehmendsten und litterarisch gebildetsten Verleger Italiens um die Mitte des XVI Jahrhunderts, folgte dem Beispiele seiner

[1]) Vergl. Raff. de Minicis, Memorie in: Gaetano Zaccaria. Catalogo ragionato di opere stampate per Fr. Marcolini. Fermo 1850. — Casali. Annali della tipogr. Venez. di Fr. Marcolini I. Forli 1861. Aufser in der weiter unten angeführten Litteratur über die Sorti findet Marcolini vielfach Erwähnung, z. B. in den Dialogen Aretino's und Ant. Fr. Doni's, mit denen er in enger Beziehung gestanden hat, z. B. Aretino Ragionamento delle Corti 1539, S. 3 u. S. 67. Doni, Marmi II, S. 21. 28. 29. etc.

grofsen Vorgänger in dem edlen Bestreben, die äufsere Ausstattung seiner Bücher des Inhalts würdig zu gestalten. Seine Ausgaben der Bücher des Sebastiano Serlio, um unter der grofsen Zahl seiner Erzeugnisse nur dies eine hervorzuheben, können, was den Druck und die Ausstattung mit Holzschnitten anlangt, den besten Erzeugnissen der italienischen Typographie zugezählt werden. Auch das von ihm selbst zusammengesetzte [1]) und gedruckte Werk: Le Ingeniose Sorti Composte per Francesco Marcolini da Forlì Intitolate Giardino di Pensieri muss als eine in dieser Hinsicht ganz vortreffliche Leistung anerkannt werden. [2]) Das auch inhaltlich interessante Werk ist ein Kartenwahrsagebuch, dem durch hochtrabende Namen von Philosophen und allgemeinen philosophischen Begriffen der Anschein der tiefsinnigen Wissenschaftlichkeit gegeben werden soll. Die Namen der Philosophen und der Begriffe bilden aber nur die Überschriften der einzelnen Tafeln mit den Kartenkombinationen, sie haben mit der Sache nichts zu thun. Jede dieser Tafeln ist nun mit dem Bilde des betreffenden Philosophen, mit einer charakteristischen Darstellung aus seinem Leben oder mit der allegorischen Darstellung des Begriffes, der die Überschrift bildet, verziert. Diese Fiktion der Wissenschaftlichkeit wahrt auch das Titelbild, das die Versammlung der Denker, die diesen »giardino dei pensieri« bevölkern, darstellt.

Schon aus einzelnen Beziehungen zum Inhalte des Buches, aus den am Boden liegenden Karten und den Darstellungen in dem Buche, das die am Boden sitzende Frau vor sich hält, ergiebt sich, dass der Holzschnitt für das Buch selbst angefertigt ist. Dass derselbe eine Originalarbeit des Giuseppe Porta sei, der ja auch den Holzschnitt mit seinem vollen Namen bezeichnet hat, geht aber auch aus einer Erwähnung des Buches und des Holzschnittes bei Vasari hervor. In dem Abschnitte über die Geschichte der Kupferstechkunst, der der Lebensbeschreibung Marcantons angefügt ist, sagt Vasari (Ed. Milanesi V p. 434): »E chi non vede senza maraviglia l'opere di Francesco Marcolini da Forlì? il qual oltre all' altre cose stampò il libro del Giardino de' pensieri, in legno, ponendo nel principio una sfera d'astrologi, e la sua testa col disegno di Giuseppo Porta da Castelnuovo della Grafagnana; nel qual libro sono figurate varie fantasie, il Fato, l'Insidia, la Calamità, la Timidità, la Laude, e molte altre cose simili, che furono tenute bellissime .....«

Diese Worte Vasari's machen es unzweifelhaft, dass Guiseppe Porta jene Holzschnitte eigens für das Werk des Marcolini geschnitten oder vorgezeichnet habe. Aus ihnen zu folgern, dass etwa Marcolini selbst der Holzschneider sei, wie Passavant

---

[1]) Nur die Anlage des Buches rührt von Marcolini her, die Dichtung der Verse wird am wahrscheinlichsten dem Lod. Dolce zuzuschreiben sein.

[2]) Die erste Ausgabe dieses Buches erschien 1540. Ich habe sie leider bisher noch nicht einsehen können. Die zweite Ausgabe, 1550 ebenfalls von Marcolini selbst gedruckt, besitzt das Kgl. Kupferstichkabinet zu Berlin. Brunet III col. 1407 f. — Haym 530. — Ebert 13051. — Grässe IV S. 386. — Dibdin, Decamerone II, 245. — Neue Berliner Monatschrift 1808, Februar S. 80 ff., wo der Verfasser des Aufsatzes, Nicolai, ein Exemplar der I. Ausgabe als in seinem Besitze befindlich erwähnt. — Gottl. Friedlaender, Le Igeniose Sorti di Fr. Marcolini. Berlin 1833. — Jackson, Treatise on Wood Engraving, London 1839 (mit einer verkleinerten und stillosen Abbildung des Titelblattes). — Singer, Researches into the history of playing cards. London 1816 S. 64. — Bull. du Bibl. 1844 S. 10 u. 52. — Sotzmann, Serapeum 1850 S. 65 ff. — Der Holzstock des Titelbildes ist noch erhalten und befindet sich in der Galerie zu Modena. S. Repertorium XII S. 331.

(VI. p. 214 f.) dies gethan hat, scheint mir ganz unstatthaft zu sein. Ob andererseits Giuseppe Porta jene Holzschnitte selbst geschnitten oder, was wahrscheinlicher ist, nur die Zeichnung als Vorlage oder auf dem Stocke selbst angefertigt habe, lässt sich vorläufig nicht entscheiden, ist auch für die gegenwärtigen Erörterungen gleichgiltig. Sicher ist, dass er vielfach für den Holzschnitt, besonders für die Ausschmückung von Büchern, thätig war. Nagler weist in seinem Künstler-Lexikon XI. p. 523 ff. und Monogrammisten IV. No. 209, V. No. 265) eine Anzahl zum Teil voll bezeichneter Holzschnitte des Giuseppe Porta nach, die alle oder fast alle für Bücher bestimmt waren.

Bedürfte es hiernach noch eines weiteren Beweises, dass der dem Dente zugeschriebene Kupferstich eine Kopie nach dem Holzschnitte des Giuseppe Porta ist, so würde eine Vergleichung der beiden Blätter ihn auch allein liefern können. Der Kopist hat fast ganz genau den Holzschnitt gegenseitig wiedergegeben, nur hat er die Darstellung der Kartenkombinationen in dem Buche, das die am Boden sitzende Frau hält, und die auf der Erde liegenden Karten, die den Titelholzschnitt in Beziehung zu dem Inhalte des Werkes setzen, fortgelassen. Das Inschrifttäfelchen hat er dagegen genau kopiert, aber an die Stelle der Inschrift Gius. Porta's sein Monogramm gesetzt, so dass noch der gröfste Teil der Tafel frei bleibt. Auch die Technik des Stiches lässt deutlich die Nachahmung des Holzschnittes erkennen. Die Behandlung des Bodens und der Pflanzen, die Art, in der einzelne Flächen mit langen, fast geraden Strichlagen beschattet sind, die flächenhafte Modellierung durch kurze und scharf absetzende Strichzüge entsprechen eben so sehr dem Charakter des Holzschnittes wie sie von der Kupferstichtechnik abweichen.

Schon an sich ist die Beobachtung, dass hier ein Holzschnitt die Vorlage für einen Kupferstich gebildet hat, von Interesse und, wie mir scheint, nicht ohne Bedeutung. Es spricht sich darin eine hohe Wertschätzung des Holzschnittes aus. Das eingehendere Studium der Geschichte des Holzschnittes und besonders der Bücherillustration, für die eine grofse Summe künstlerischen Könnens aufgewendet worden ist, wird sicher eine gröfsere Anzahl solcher Fälle zu unserer Kenntnis bringen. Hier möge Erwähnung finden, dass auch von den anderen Holzschnitten unseres Giardino dei pensieri Kupferstichkopien existieren, die Bartsch (XV. p. 307 No. 50—99) dem Enea Vico zuschreibt.

Wenn sich nun aus diesen Auseinandersetzungen als unzweifelhaft ergiebt, dass der mit dem Monogramm SR bezeichnete und dem Dente zugeschriebene Kupferstich eine Kopie nach dem 1540 entstandenen Holzschnitt des Giuseppe Porta ist, so kann derselbe nicht von Marco Dente herrühren, denn Marco Dente ist zuverlässigen Nachrichten zufolge schon 1527 beim Sacco di Roma umgekommen.[1] Das Monogramm SR, mit dem der Kupferstich bezeichnet ist, kann also nicht als ein undeutliches Zeichen Dente's: SR aufgefasst werden, sondern muss sich auf eine

[1] Die bezüglichen Nachrichten hat Passavant (VI. S. 67 ff.) nach Zani zusammengestellt. Zu bemerken ist, dass sich die Erwähnung Dente's in Girolamo Rossi's Historiarum Ravennatum Libri IX erst in der zweiten Ausgabe dieses Werkes, von 1590, findet, während sie in der ersten Ausgabe (1572 Venedig Aldus) noch fehlt. — In einem Briefe Antonio Francesco Doni's an Enea Vico (1549) (Bottari, Lettere pitt. Milano 1822 III. S. 350 No. 167) wird Dente mit seinem Stiche nach dem Laokoon unter den bedeutendsten Kupferstechern aufgeführt.

andere Persönlichkeit beziehen.[1] Der Kupferstich weicht auch in seiner technischen Behandlung ganz wesentlich von den sicher Dente zugehörigen Blättern ab. Gewiss hätte Bartsch, wenn er nicht durch das Monogramm sich hätte verleiten lassen, Marco Dente ein so geringes Produkt nicht zugemutet, zumal er den Charakter der Zeichnung, die er dem Francesco Salviati zuschreibt, richtig erkannt hat. Proportionen und Typen der Gestalten zeigen ganz andere, um zwei Jahrzehnte spätere Formen als die beglaubigten Stiche Dente's. Gegenüber den kürzeren, gedrungenen Proportionen der Raphaelschule macht sich hier jenes Streben nach Schlankheit und Zierlichkeit der Formen und gewaltsamer Heftigkeit der Bewegungen geltend. Auch die Technik weist auf eine spätere Entwickelungsstufe des Kupferstiches hin. Das Haar wird von Dente durch kurze krause Locken, hier durch längere, am Ende in einzelne lange Haare auslaufende Strähnen angegeben. An Stelle der sorgfältig gezogenen, genährten, stark gebogenen Schraffierungslinien, mit denen Dente die Körperformen modelliert, sind es hier lange, wenig gebogene, nachlässig geführte Linien ohne Verdickung, die die Formen mehr bedecken als bilden. Die Tiefe und die Farbigkeit der Schattentöne in den Stichen Dente's sind einem gleichmäfsig grauen Gesamttone gewichen. Charakteristisch für den Unterschied der Technik ist z. B. die Verwendung der Punkte, die in Dente's Stichen sehr effektvoll wirken, von dem Monogrammisten SK als ganz kurze dünne Striche planlos und nachlässig, wie nur aus Gewohnheit hie und da hingesetzt werden.

Der italienische Kupferstich des XVI Jahrhunderts entwickelt sich von der echten Grabsticheltechnik zur Radierung hin, von der starken, fest eingegrabenen körperhaften Linie zur gewissermafsen nur gezeichneten, eingeritzten, mehr andeutenden als formgebenden hin.

Hierdurch ist der Unterschied der Stiche des Monogrammisten SK von denen Dente's, wie ich glaube, bestimmt angegeben. Auf die Kennzeichen seines persönlichen Stils näher einzugehen, scheint mir überflüssig zu sein. Wir haben es mit einem handwerksmäfsig und geistlos arbeitenden Stecher um die Mitte des XVI Jahrhunderts zu thun, der als eine künstlerisch selbständige Persönlichkeit nicht aufgefasst werden kann.

Wenn wir auf diese Beobachtungen hin das Werk Dente's durchmustern, so wird uns in dem Stiche B. 338, Jupiter und Semele, ein Seitenstück zu unserer »Akademie«, begegnen.[2] Auch hier zeigt das Monogramm nicht die gewöhnliche Form des

---

[1]) Unseren Kupferstich, der häufig »die Akademie« genannt wird, führt Passavant im Werke Dente's unter No. 56 an; VI. S. 166 erwähnt er ihn noch einmal unter den Monogrammisten, spricht sich aber dort, gegenüber Brulliot, Dict. I. No. 2775, ebenfalls für die Urheberschaft Dente's aus. Nagler erwähnt den Stich mehrfach: Aufser im Werke Dente's im Künstler-Lexikon XI. S. 525, 4 als Kopie von Dente nach dem Holzschnitte des G. Porta und in seinen Monogrammisten V. No. 125 (als Anonym). Im Künstler-Lexikon VI. S. 532 führt er ihn als Werk des »Karolus« auf. — Sotzmann (Serapeum 1850 S. 67) hält den Kupferstich für das Original und für eine Arbeit Dente's nach Francesco Salviati (der übrigens beim Tode Dente's, 1527, erst 17 Jahre alt war!), den Holzschnitt Porta's für eine Kopie nach dem Kupferstiche.

[2]) Bartsch No. 338, Passavant No. 29. Heinecken, Dictionn. I. S. 649, bemerkt, dass man das Zeichen auch »Karalius Sculpsit« erkläre. — Nagler, Monogr. V. N. 265 als Dente, V. No. 119 als Monogrammist: SK

Zeichens, mit dem Dente seine Arbeiten kenntlich zu machen pflegte, nicht die verschlungenen Buchstaben S R, sondern die Form ·SK; das Monogramm ist ebensowenig wie das auf der »Akademie« aus S R, sondern ganz deutlich aus den Buchstaben S K zusammengesetzt.

Stilistisch stimmt der Stich »Jupiter und Semele« ebensosehr mit der »Akademie« überein, wie er von den echten Arbeiten Marco Dente's abweicht. Auch hier weisen schon die Typen und Proportionen an sich auf eine viel spätere Entstehungszeit der Vorlage hin. Die ganz zwecklose, nur mit Schraffierungen bedeckte Inschrifttafel, die an dem Baume hängt, lässt vermuten, dass auch »Jupiter und Semele« ebenso wie die »Akademie« eine Kopie nach einem Holzschnitte oder einem Kupferstiche sei. Die technische Behandlung, die überhaupt für Dente viel zu mangelhaft und nachlässig wäre, zeigt dieselbe Trockenheit und Magerkeit der Schraffierung wie die »Akademie«. Die Übereinstimmung von Einzelheiten der Technik, wie die Haarbehandlung, die Zeichnung der sehr langen Nägel, Eigenheiten in der Schraffierung einzelner Körperteile machen es vollends unzweifelhaft, dass auch dieses Blatt endgültig aus dem Werke Dente's ausgeschieden und unserem Monogrammisten zugewiesen werden muss.

Wenn die beiden besprochenen Kupferstiche des Monogrammisten SR als Eindringlinge aus dem Werke Dente's entfernt werden mussten, so wird es sich bei einem dritten Blatte, das dasselbe Zeichen SR. trägt und ebenfalls unserem Monogrammisten zuzuweisen ist, mehr darum handeln, seine Einführung in das Werk des Ravennaten erst zu verhindern. Auch dieser Kupferstich ist eine Kopie nach einem Holzschnitte, und zwar nach dem berühmten Erasmus im Gehäus, dem Bildnis des Erasmus mit dem Terminus von Holbein.[1]) Schon die Datierung des Originals muss auch hier die Annahme, dass die Kopie von Dente herrühre, von vornherein ausschliefsen. Die Formen der Ornamentik, die ganz den Charakter der Hochrenaissance tragen, lassen es undenkbar erscheinen, dass der Holzschnitt vor dem Jahre 1530 entstanden sei (Woltmann, Holbein p. 357).

Der Kupferstich giebt den Holzschnitt Holbeins, der dem Stecher in einem Probedrucke mit der zweizeiligen Unterschrift vorgelegen hat, mit einigen nicht unwesentlichen Veränderungen wieder. Vollständig hat der Stecher den unteren Abschluss der Umrahmung mit der Inschrifttafel umgestaltet; er zeigt hier eine viel längere, spitzere Form und wird statt von zwei schlangenfüfsigen Weibern von zwei Satyrn gehalten. Den oberen Abschluss bildet nicht, wie im Original, ein Engelsköpfchen, sondern ein Korb mit Früchten. Aufserdem sind noch viele Einzelheiten, nicht zum Vorteil der Kopie, geändert, andere ganz fortgelassen worden. Be-

---

[1]) Woltmann, Holbein II. S. 184 No. 206, Passavant III. S. 391 (Nagler, Monogr. V. No. 121). Passavant und nach ihm Nagler geben das Monogramm als SK. wieder; ein Irrtum, der sicher darauf beruht, dass das Exemplar des Berliner Kupferstichkabinets diese Form des Monogramms zeigte, bevor sich bei einer Reinigung des Blattes der obere Bogen, der das R bildete, als mit der Feder gezeichnet herausstellte. Wenn unser Kupferstich auch von keinem der erwähnten Schriftsteller Dente zugeschrieben wird, weil sie das Blatt überhaupt nicht oder nicht mit der originalen Form des Monogramms kannten, so findet er sich doch vielfach dem Werke Dente's beigefügt. In der Gazette des Beaux-Arts 1859 (II) S. 112 wird er als eine Arbeit Dente's aufgeführt in dem Berichte über eine Versteigerung, in der er auch wohl als solche (mit 350 Fr.) bezahlt worden ist.

sonders beachtenswert ist die Veränderung, die der Kupferstecher mit den Typen der dekorativen Figuren vorgenommen hat, und die uns deutlich seine eigene Zeichenmanier erkennen lässt. Wir haben hier ganz augenscheinlich denselben Meister vor uns, der die »Akademie« und »Jupiter und Semele« gestochen hat. Abgesehen von der Übereinstimmung der Typen ist auch die Technik aller drei Stiche die gleiche. So ist z. B. die Haarbehandlung in der Kopie nach dem Erasmus, abgesehen von dem Kopf des Erasmus selbst, bei dem der Kopist sich genauer an den Holzschnitt gehalten hat, ganz übereinstimmend mit den beiden anderen Kupferstichen, ebenso die Zeichnung der überlangen Fingernägel u. s. w.

Wir haben somit bisher drei Kupferstiche nachgewiesen, die mit dem gleichen Monogramm bezeichnet sind, und die wir demselben Stecher zuweisen können. Damit werden wir aber, wenigstens vorläufig, die Liste der Werke dieses Meisters schliefsen müssen.

Nagler beschreibt in seinem Künstler-Lexikon (VI. S. 532) als Werke des »Karolus«, der sich auf einem Stiche »Christus vom Gleichnisse des Sämannes predigend« so bezeichnet, aufser der »Akademie« und der Kopie nach dem Erasmus noch einige Blätter, die er in seinen Monogrammisten (V. No. 118) noch einmal unter dem Monogramm S K aufführt, und die auch Passavant (VI. S. 164) einem unbekannten Monogrammisten zuschreibt. Der »Karolus« bezeichnete Stich, den Nagler im Künstler-Lexikon VI. S. 532 unter No. 1 anführt, hat mit unserem Monogrammisten absolut nichts zu thun. Die 24 Blätter »mit hieroglyphischen Figuren nach Raffael« (Nagler, Künstler-Lexikon VI. S. 532 No. 6; Monogr. V. No. 118, 8; Passavant VI. S. 164 No. 8) habe ich nicht gesehen. Ebensowenig die Konstantinsschlacht nach Raffael (Nagler, Künstler-Lexikon VI. S. 532 No. 5; Monogr. V. No 118, 9; Passavant VI. S. 164 No. 9), die aber nach Heinecken (Nachrichten II. S. 476 No. 19) ein Monogramm ganz anderer Form als unsere drei Kupferstiche aufweist. Von den 7 Blättern mit Darstellungen der Todsünden (Nagler, Monogr. V. No. 118, 1—7; Passavant VI. S. 164 No. 1—7) trägt das erste, die »Gula«, das Nagler unter »Karolus« im Künstler-Lexikon VI. S. 532 No. 2 beschreibt, und das allein von den sieben mir bekannt ist, allerdings das deutliche Monogramm S K; es weicht dieser Stich aber stilistisch so wesentlich von unseren drei Blättern ab, dass es mir, bevor nicht stilistische Mittelglieder zwischen ihnen und der »Gula« nachgewiesen sein werden, nicht angängig erscheint, diese Arbeit unserem Meister zuzuschreiben.

Die Frage nach dem Namen unseres Monogrammisten werden wir, wenn wir uns nicht auf unnütze Hypothesen einlassen wollen, vorläufig unbeantwortet lassen und uns damit begnügen müssen, in ihm einen Stecher der italienischen Schule[1]) um die Mitte des XVI Jahrhunderts kennen gelernt zu haben. Diese Unkenntnis der Persönlichkeit des Monogrammisten SK wird auch wohl kaum als ein grofser Mangel empfunden werden. Solche Meister dritten und vierten Ranges verdienen

[1]) Der technische Charakter der drei Stiche weist unbedingt auf Italien hin. Aus dem K des Monogramms muss nicht notwendig auf einen nordischen Künstler geschlossen werden, wie das häufig geschieht. Wenn das K statt des C in Bezeichnungen italienischer Künstler sich auch nicht gerade häufig findet, so gehört eine solche Schreibweise doch keineswegs zu den Seltenheiten. Es möge hier nur z. B. an Crivelli (Bilder in London und Berlin) und an Francesco Caroto (Nagler, Monogrammisten II No. 2234 und 2235 und IV. No. 2694) erinnert werden.

unsere Aufmerksamkeit vornehmlich so zu sagen als Grenznachbarn der Künstler ersten und zweiten Ranges. Die nähere Bekanntschaft mit ihnen ist nützlich und nötig besonders, um das Schaffensgebiet der Künstler, die uns um ihrer selbst willen interessieren, scharf genug abgrenzen zu können. So mag auch unser Monogrammist SR, den wir soeben aus jenen drei Stichen kennen gelernt haben, uns dazu verhelfen, das Werk Marco Dente's, den man wohl mit Recht den bedeutendsten Stecher der Marcantonschule nennen kann, von Bestandteilen zu reinigen, die in Wahrheit von dem Meister nicht herrühren, und die das glänzende Bild seiner Thätigkeit nur trüben können.